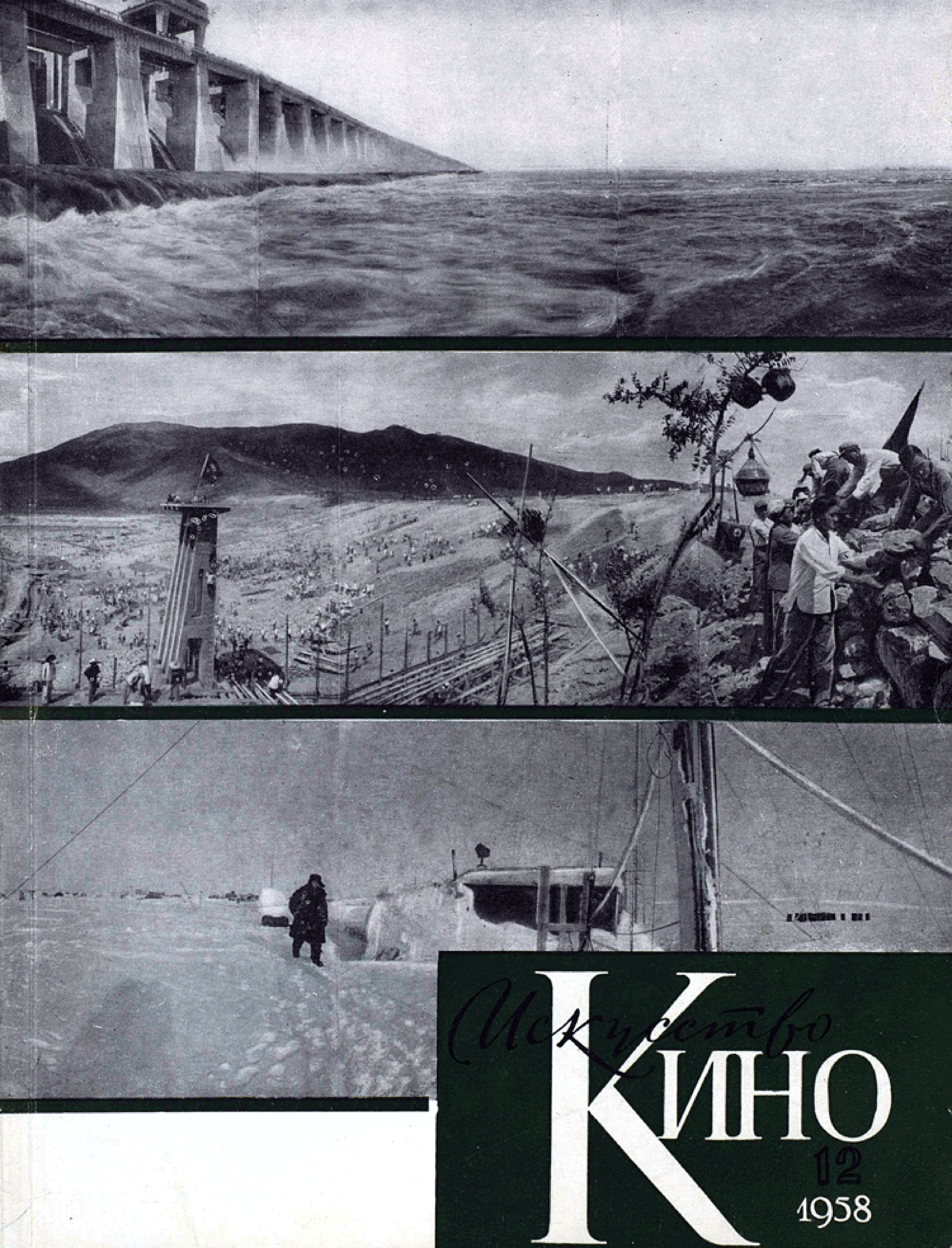

Искусство
КИНО
12
1958

СОДЕРЖАНИЕ

О созидательном творчестве советского народа, о богатствах нашей земли, о дружбе с народами братских социалистических стран рассказывает новый панорамный фильм «Волшебное зеркало», созданный коллективом Центральной студии документальных фильмов (сценарий В. Комиссаржевского и Л. Кристи, режиссер Л. Кристи, операторы В. Воронцов, И. Гутман, А. Колошин, С. Медынский). На первой странице обложки—кадры из «Волшебного зеркала».

На второй странице обложки—фрагмент кадра из фильма «Добровольцы» (сценарий Е. Долматовского и Ю. Егорова, режиссер Ю. Егоров).

Искусство Кино
12
ДЕКАБРЬ
1958
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

НАВСТРЕЧУ XXI СЪЕЗДУ КПСС

ПЕРЕКЛИЧКА КИНОСТУДИЙ

Семилетняя программа созидательных работ, изложенная в тезисах доклада товарища Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС, всколыхнула творческие коллективы наших киностудий. Советские кинематографисты вместе со всем народом вступают в полосу нового трудового подъема, и теперь дело чести каждой студии—показать на экране то новое, что рождается в действительности, в героическом труде, в высоком строе чувств советских людей.

Какими заботами живут сейчас наши киностудии? И прежде всего как они готовятся воплотить в живых образах темы наших дней? Об этом рассказывают здесь руководители киностудий.

Студия „Мосфильм"

Директор Л. Антонов:

— Тема современности все больше становится нашей главной темой. Творческие устремления драматургов и режиссеров все чаще обращаются к современной действительности с ее многообразными проявлениями. В разных по жанру произведениях они стремятся отобразить сегодняшний день Советской страны, то новое, что вошло в нашу жизнь за последние годы, запечатлеть яркие и многогранные образы наших современников во всей сложности и богатстве их внутреннего мира.

Полному благородной романтики труду геологов, открывших богатейшие месторождения алмазов в Якутии, посвящает свой новый фильм «Неотправленное письмо» М. Калатозов (сценарий В. Осипова и Г. Колтунова). Фильм «Серебряная свадьба» (сценарий С. Антонова, постановка А. Зархи) расскажет о неугомонных, вечно ищущих людях, которые покидают привычный уклад жизни, чтобы по зову партии отправиться осваивать далекие районы Восточной Сибири. Жизни и труду строителей будет посвящен фильм «Все начинается с дороги», который ставит Н. Досталь по сценарию Д. Храбровицкого. О большой душевной силе советской женщины повествует фильм Б. Барнета «Аннушка» (сценарий В. Севела). Об ивановских текстильщиках расскажет З. Аграненко в своей новой картине «Галина Крупина». Молодая сценаристка И. Мазурук

посвятила свой сценарий «Зойкины родители» (режиссер М. Швейцер) проблеме моральной ответственности родителей за воспитание детей.

Режиссер К. Воинов по сценарию С. Фрейлиха ставит фильм «Солнце светит всем» —о моральном подвиге советского человека.

Г. Александров работает над фильмом «Русский сувенир», в котором явления советской действительности даются через восприятие гостей из-за рубежа.

Режиссер А. Фролов по сценарию Н. Погодина снимает комедийный фильм «Солнечный клоун». Прообразом его героя послужил Олег Попов, признанный лучшим клоуном мира. Он же исполняет главную роль.

В новых заявках кинодраматургов находит отражение тема колхозного строительства, тема подъема творческой инициативы масс, вызванного последними решениями Советского правительства о деревне: Р. Буданцева пишет сценарий «Колхоз «Россия»; Н. Вирта работает над сценарием «Сын партии», прообразом главного героя которого является известный председатель колхоза-миллионера К. Орловский, человек со славным боевым прошлым. В сценарии «Хозяин» Ю. Лаптев задался целью отобразить возросшее чувство государственной ответственности тружеников полей.

Писатель Е. Воробьев совместно с индийским писателем А. Аббасом работает над сценарием «Встреча в Бхилаи», в котором зритель вновь встретится с полюбившимися ему героями фильма «Высота», на этот раз на строительстве металлургического комбината в Индии.

В. Севела готовит для режиссера В. Пронина сценарий, повествующий о международной солидарности моряков.

В планах студии значительное место уделено совместным постановкам с киностудиями зарубежных стран.

Студия „Ленфильм"

***Директор Г. Николаев*:**

— Мы стремимся закончить в нынешнем году вместо запланированных двенадцати четырнадцать полнометражных художественных фильмов.

Разумеется, нас волнует не только количество выпускаемых к XXI съезду КПСС картин, но и прежде всего их высокое качество.

Воспеть средствами киноискусства великие преобразования, которые произошли в Советском Союзе после XX съезда КПСС, показать через образы наших современников ведущую роль Коммунистической партии—такова первоочередная задача студии.

О комсомольской новостройке в районе Дальнего Севера расскажет фильм «Теплое течение» (сценарий Р. Погодина, режиссер М. Шапиро).

«Наш председатель» (автор сценария В. Курочкин, режиссер М. Руф)— это фильм о борьбе колхозников за крутой подъем сельского хозяйства. Авторы будущего фильма стремятся через образы рядовых тружеников полей, через их труд и будничные на первый взгляд дела раскрыть глубокий смысл призыва партии догнать и перегнать США по производству сельскохозяйственных продуктов на душу населения.

На материале одного из ленинградских заводов А. Зиновьевым написан сценарий «Срочный заказ». Главный герой фильма — молодой рабочий-новатор. В фильме получит отражение содружество ленинградских производственников с китайскими инженерами, проходящими практику в Советском Союзе.

Героями фильма «Девушки из Святославля» (сценарий Е. Дороша, режиссер Ю. Музыкант) будут молодые колхозники-новаторы, борющиеся за изобилие сельскохозяйственных продуктов.

Народу Тувинской автономной области посвящается фильм «Люди голубых рек» (сценарий Саган-Оол, Сарыг-Оол и Л. Соловьева, режиссер А. Апсолон).

«Не имей сто рублей...» (сценарий Б. Ласкина и В. Полякова) —музыкальную комедию о советских людях, энтузиастах и мечтателях, любящих родной край, ставит режиссер Г. Казанский.

Дальнейшая судьба героя фильма «Дорогой мой человек» Владимира Устименко получит свое воплощение в картине «Владимир Устименко» (сценарий Ю. Германа, режиссер И. Хейфиц).

Кинокартина по сценарию В. Попова и Е. Левченко расскажет о металлургах, о героическом труде рабочего класса, о содружестве науки с производством.

Задуман ряд сценариев о молодежи: «Даша» (автор А. Борщаговский), «Шальная четверка» (автор Л. Любашевский) и другие.

Запланирована экранизация романа В. Кочетова «Братья Ершовы» (сценарий пишут В. Кочетов и С. Кара).

Особое внимание уделяется сейчас выявлению молодых способных режиссеров. А. Баталов, А. Вехотко, М. Ершов, В. Назаров, Н. Трощенко, А. Шахмалиева приступили под руководством ведущих мастеров к постановке короткометражных фильмов.

Сейчас, в преддверии XXI съезда партии, коллектив киностудии «Ленфильм» еще отчетливее сознает свою основную, важнейшую задачу — не отставать от жизни, создавать фильмы, отвечающие возросшим духовным запросам народа.

Московская студия имени М. Горького

***Директор Г. Бритиков*:**

— В центре внимания коллектива киностудии имени М. Горького — образ молодого человека нашего времени, борца за счастье народа, за мир и лучшее будущее на земле.

О людях, нашедших свое призвание в колхозном труде, расскажет фильм «Отчий дом», над которым работает Л. Кулиджанов (сценарий Б. Метальникова). Комедия «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» (режиссер И. Фрэз, сценарист Н. Чуев) посвящена молодым рабочим — воспитанникам ремесленных училищ.

Теме борьбы за мир посвящаются фильмы «Первый день мира» (режиссер Я. Сегель, сценаристы И. Ольшанский и Н. Руднева) и «Золотой эшелон» (режиссер И. Гурин, сценаристы бр. Тур).

Режиссер Б. Бунеев завершил съемки художественного широкоэкранного фильма о великом русском ученом К. Э. Циолковском.

Ближайшей работой режиссера Л. Лукова будет фильм о молодых ученых-конструкторах, об их смелых научных дерзаниях. Сценарий этого фильма, который будет закончен производством в 1959 году, пишет кинодраматург М. Берестинский.

С. Ростоцкий совместно с чехословацкими кинематографистами заканчивает фильм «Майские звезды» по новеллам чешского писателя Людвига Ашкенази.

Интересная работа намечается совместно с кинематографистами демократической Германии по созданию фильма о послевоенной жизни немецкого народа, о дружбе с советскими людьми и борьбе за мир. Сценарий для этого фильма пишут С. Герасимов, Вилли и Майя Бредель. Ставить его будет С. Герасимов.

Многие писатели создают для студии новые сценарии, в которых будут отражены различные проблемы нашей действительности.

Результатом длительной поездки Вс. Иванова по районам Сибири явится сценарий о рабочих, преобразующих этот край. Становлению характера молодого рабочего посвящается сценарий В. Розова.

Сценарий по мотивам романа Д. Гранина «После свадьбы» будет посвящен молодому инженеру, едущему по комсомольской путевке на работу в деревню. О молодых инженерах расскажет сценарий по повести Н. Дементьева «Мои дороги». О людях, строящих линию высоковольтной электропередачи в тайге, пишет молодая сценаристка В. Спирина. Г. Николаева работает над сценарием по мотивам своего романа «Битва в пути». Заканчивает сценарий о рядовых работниках совнархоза Т. Сытина.

Студия установила также творческие связи с писателями, создавшими за последнее время значительные произведения прозы, отображающие наиболее интересные моменты нашей современной жизни.

Киевская студия художественных фильмов имени А. П. Довженко

***Заместитель директора А. Перегуда*:**

— Из тринадцати картин, которые выпускает студия, семь рассказывают зрителю о замечательных людях и событиях наших дней. Среди них—двухсерийная «Киевлянка» в постановке Т. Левчука; о мужестве советских моряков-патриотов с танкера «Туапсе» в чанкайшистской неволе поведают две серии «Чрезвычайного происшествия» (режиссер В. Ивченко); воспитывать у наших ребят чувство патриотизма, любви к своей Отчизне и ненависти к ее врагам призван фильм «Сашко» (режиссер Е. Брюнчугин); в комедии «Первый парень» будут созданы образы сельской молодежи (режиссер С. Параджанов).

По плану, в этом году предстояло запустить в производство девять киносценариев, а мы в честь XXI съезда КПСС обязались запустить десять: «Когда начинается юность» В. Собко, «Слуга народа» В. Денисенко, «Приколи к груди розу» Н. Шумило, научно-фантастический «Небо зовет» А. Сазонова и Е. Помещикова, «Его поколение» П. Северова, «Млечный путь» В. Закруткина, «Почему не шумели сумерки» И. Чендея, «Песня над Карпатами» Л. Костенко, «Сильные не умирают» А. Борщаговского, «Мальчики» А. Лисянской.

Центральная студия документальных фильмов

***Главный редактор В. Осьминин*:**

— У творческих работников нашей студии возникла мысль создать фильм, который рассказал бы языком документальной кинематографии о претворении в жизнь решений XX съезда партии, о тех изменениях, что произошли в стране за это время.

В фильме хочется рассказать и о расцвете культуры и науки в нашей стране, и о запуске искусственных спутников Земли, и о новой атомной электростанции... Хочется рассказать о гигантском размахе жилищного строительства, о мероприятиях партии

по повышению благосостояния народных масс. Такой фильм создает группа, возглавляемая режиссерами И. Копалиным и И. Сеткиной.

Эта тема будет расширена и обогащена еще рядом фильмов, отражающих подвиг советского народа в строительстве коммунизма.

Пять лет прошло с тех пор, как сентябрьский Пленум ЦК Коммунистической партии Советского Союза поставил задачу крутого подъема сельского хозяйства. За эти годы неузнаваемо изменились совхозы и колхозы, и как результат деятельности партии в области сельского хозяйства в этом году получен небывало богатый урожай. Этой теме посвящаются фильмы «Великая жатва» (режиссер М. Слуцкий) и «Так мы живем» (режиссер В. Беляев).

Новые фильмы, которые будут выпущены к XXI съезду партии, расскажут о всенародном соревновании в честь съезда (режиссер Л. Данилов), о достижениях советских энергетиков, встречающих съезд новыми трудовыми победами («Могучая энергия»— режиссер З. Тулубьева); о металлургах и их славных делах («Металлурги рапортуют съезду партии»— режиссер М. Трояновский); о советских людях, борющихся за освоение природных богатств нашей Родины (режиссер В. Ешурин).

О прогрессе науки и техники, о великих событиях, создающих новую эру в жизни человечества, расскажет фильм «Век XX» (режиссер С. Гуров).

Важнейшей темой киножурналов является сейчас рассказ о небывалом политическом и трудовом подъеме советского народа, стремящегося новыми успехами встретить XXI съезд КПСС.

Студия „Моснаучфильм"

***Директор М. Тихонов*:**

— Важные задачи стоят перед коллективом Московской студии научно-популярных фильмов: не только отражать большие темы современности, но и заглянуть в недалекое будущее нашей великой Родины, идущей по пути технического прогресса такими темпами, каких не знала еще ни одна страна.

В перспективном плане студии большое место занимают фильмы по космогонии и космонавтике. Здесь и научно-фантастические фильмы «Я был спутником Солнца», «Разведчики вселенной», «Ракеты завтра», «Возвращение атлантов», рассказывающие о завоевании человеком космоса, и фильмы, объясняющие последние достижения советской науки, — «Космическая медицина», «Космический комбайн», «Третий спутник», «Четвероногие космонавты», «Телевидение со спутников Земли», «Загадка Марса», «Три барьера» и др.

В дальнейшем тематика этого раздела несомненно расширится. Предусматривается цикл фильмов из области атомной физики, посвященных новым открытиям науки, перспективам применения атомной энергии на благо человека.

В плане студии имеется и ряд тем по пропаганде химической науки и промышленности.

Студия взяла социалистическое обязательство создать к открытию XXI съезда партии большой фильм «Полимеры — материалы будущего».

Кроме того, будут выпущены короткометражные фильмы «Вискозное волокно», «Синтетическое волокно», «Ацетатный шелк», «Химия в лесу», «Химия в сельском хозяйстве», «Иониты», «Искусственные продукты» и другие.

В перспективном плане студии — фильмы об автоматизации и телемеханике в промышленности. Среди них обзорные фильмы и фильмы-монографии об отдельных передовых предприятиях страны.

Два таких фильма, с которыми студия придет к XXI съезду КПСС. расскажут о современных достижениях в различных отраслях промышленности, и в первую очередь в металлургии и машиностроении. Затем будут созданы фильмы о достижениях первых лет нового семилетнего плана — «Автоматика завтра», «О том, чем мы победим» (производительность труда на базе комплексной механизации), «Электронный химик», «Говорящая машина», «Новые станки-автоматы», «Заводы-автоматы» и т. д. Намечено также создать фильмы, посвященные ближайшим перспективам развития новых промышленных районов, например «Курская магнитная аномалия», «Подземная газификация угля», «Якутские алмазы» и т. д.

Намечается широкий выпуск и научно-атеистических фильмов, построенных на новейших данных палеонтологической, антропологической и других наук («Происхождение человека», «Сильнее предков», «Чудо воскрешения», «Солнечные затмения», «Чудодейственные источники», «Тайна северного сияния» и другие).

В плане студии предусмотрены также новые фильмы по искусству и литературе.

Предполагается в новом году начать серию короткометражных популярных фильмов типа детской киноэнциклопедии. Здесь будут и рассказы о простых вещах и очерки под девизом «Сделай сам», прививающие детям любознательность и любовь к труду.

Коллектив студии стремится быть достойным высоких задач, поставленных перед нами современностью.

Л. Погожева

ТРЕБОВАНИЯ ЖИЗНИ

Мы в преддверии великих событий — впереди XXI съезд КПСС, который обсудит семилетний план всенародного труда. Ленинская партия поведет советский народ на небывалые трудовые подвиги во имя коммунизма.

Вся наша страна, полная творческой энергии, готова принять, одобрить, выполнить план, начертанный партией. И советские художники — верные сыновья своего народа — с волнением думают, как и чем помогут они стране на этом крутом подъеме к коммунизму.

С немалыми успехами приходит наше искусство к знаменательному семилетию. В историю киноискусства годы 1957 и 1958 войдут как годы переломные, как период быстрого роста всех видов кино. Резкое увеличение числа выпускаемых фильмов привело к творческой активизации всех студий страны, выдвижению целого отряда талантливой молодежи, а это в свою очередь сказалось на появлении многих произведений, радующих значительностью тем, богатством красок, новизной и яркостью художественных решений.

Эти годы явились также периодом оживленных дискуссий, споров и раздумий по самым коренным и общим вопросам теории и практики киноискусства, годами, когда наконец стали появляться и книги по кино.

Серьезные творческие успехи, достигнутые в последнее время советскими мастерами во многих областях искусства, — результат тех особенно благоприятных условий для художников, которые созданы в нашей стране; они являются также результатом мудрого руководства Коммунистической партии, повседневно направляющей художников к высоким и благородным целям, к созданию искусства глубоко правдивого, партийного, страстного, проникающего в самую суть жизненных явлений, искусства, неразрывно связанного с жизнью народа, его думами, чаяниями и делами.

Мы вправе гордиться большой группой фильмов, вышедших в последние годы, завоевавших признание у нашего народа и получивших премии на международных фестивалях.

Особенно радостно наблюдать за быстрым ростом производства картин на республиканских студиях, решительно занявших свое славное место в жизни киноискусства Советского Союза.

Фильмов выходит много, но согласиться с утверждением, что при таком количестве известный процент должен быть обязательно посредственным, нельзя.

С каждым годом, а в новом семилетии особенно, возрастает моральное, политическое и эстетическое значение каждого советского фильма, повышаются требования к киноискусству, которое обязано своим образным языком рассказать миллионам людей о величии социалистического строя, ярко показать сегодняшний и завтрашний день нашей страны, то новое, чем отмечена наша эпоха. И следует прямо сказать — то, что, может быть, еще удовлетворяло вчера, уже не удовлетворяет сегодня.

Народ и само время предъявляют свой счет художникам. В самом деле, может ли наше искусство стоять в стороне от процессов, происходящих сегодня в мире? Может ли оно оставлять «за кадром» серьезнейшие темы современности? Может ли художник, создающий произведение на материале современности, не отразить при этом своего восхищения перед грандиозными планами грядущего семилетия, перед невиданными темпами, какими страна наша приближается к коммунизму?

Гигантский размах нашего строительства, решительные преобразования в сельском хозяйстве, имеющие историческое значение научные открытия, перестройка народного образования, невиданный по масштабу размах борьбы за мир — все это вызывает чувство

гордости за советских людей, героических наших современников, для которых жить — это значит трудиться для блага общества!

И вот, когда мы думаем о величии нашей эпохи и наших людей и соизмеряем то, что сделано в киноискусстве, с требованиями времени, мы не можем не видеть, что в киноискусстве создано еще очень мало произведений, достойных времени и народа, что отнюдь не все и не самые важные стороны нашей жизни с необходимой полнотой и яркостью отражаются в наших фильмах.

Возьмем хотя бы такой пример. Всем известно, как много нового произошло и ежедневно происходит в советской деревне.

Разве не интересно, всмотревшись в жизнь колхозного села, рассказать о его героях, о старшем и младшем поколениях колхозников, о тех процессах, которые характерны для нового времени... Но ведь в 1956—1957 годах, например, ведущая студия страны «Мосфильм» выпустила всего две картины о советской деревне. Только две! Как эта жалкая цифра не соответствует размаху событий в колхозной жизни!

Однако, может быть, эти две картины широко отражали жизнь, отличались высокими художественными достоинствами? Нет, этого, к сожалению, сказать нельзя. Одна из них — «Саша вступает в жизнь»—картина, справедливо раскритикованная общественностью за серьезные ошибки в первом ее варианте («Тугой узел») и мало удавшаяся после торопливых поправок. Вторая картина—«Полюшко-поле», фильм одновременно рассудочный и до крайности сентиментальный. Странный фильм, сюжет которого разворачивается где-то вдали от больших проблем времени, воспроизводя драму трех человек, связанных «извечной» ситуацией любовного треугольника. То, что составляло и составляет существо жизни народа, то, что является новым в колхозной действительности,— обо всем этом фильм рассказал лишь между прочим, поверхностно и поспешно, все это выглядело только фоном для переживаний трех пожилых влюбленных.

В 1958 году «Мосфильм» закончил всего одну картину, которую лишь в известной мере можно назвать картиной о жизни деревни. Она поставлена режиссером Ю. Солнцевой по великолепному сценарию А. П. Довженко «Поэма о море». Это произведение возвышается над многими и многими современными картинами, и оно так многопланово, глубоко и значительно, что его нельзя причислить к той или иной тематической рубрике. «Поэма о море»— это фильм не только о деревне. Он гораздо шире. Это философская поэма о новом, борющемся со старым. Это фильм о преобразовании природы и переделке сознания человека. Это фильм о людях села и людях строительства. Это фильм об интеллигенции и о счастье творчества, фильм о добре и зле, о красоте и безобразии, о душевном богатстве и душевной скудости; о людях, творящих новое, и о людях, боящихся нового; о благородстве и подлости.

Не знаменуя собой единственного пути развития киноискусства, «Поэма о море» хотя и имеет отдельные недостатки, но в общем принципиально очень интересна по своей стилистике, по своему замыслу.

Но, как бы ни была хороша одна картина, она не может исчерпать всего богатства окружающей жизни.

Нет, не дала советская кинематография последних лет своего певца деревни, не выдвинула художника, который был бы влюблен в деревню, в ее людей.

Еще не воспета, не рассказана, не осмыслена в формах кинолирики, драмы и романа жизнь людей, по-новому ощущающих и понимающих «власть земли», жизнь человека, для которого огромной радостью является встретить рассвет на просторах вспаханной им земли и проводить солнце, раздумывая о содеянном за день.

Может быть, здесь нужен талант гоголевского плана, нужны новые поэтические «Вечера на хуторе близ Диканьки»?

И кажется мне, что есть у нас режиссеры и авторы и старшего и младшего поколения, которые могли быть, а некоторые и были певцами деревни... Но, увы, одни из них стали заниматься исключительно экранизацией классики, а у других не хватило силы для того, чтобы от очерков, эскизов, зарисовок и психологических этюдов подняться до больших художественных обобщений.

Особенной приверженностью к фильмам-экранизациям страдает киностудия «Ленфильм». Из четырнадцати картин 1958 года — пять экранизаций, пять историко-революционных произведений, одна вполне неудавшаяся комедия и лишь три картины, которые с натяжкой можно назвать современными по своей проблематике, принимая во внимание, что основное место в их сюжете отведено событиям военных лет.

Не отстает от «Ленфильма» по части увлечения экранизациями и Тбилисская студия художественных фильмов.

Большие современные темы еще не стали главенствующими на нашем экране. За кадром остались в 1958 году не только явления, связанные с жизнью деревни, но и много других великих событий наших дней.

Иногда же бывает и так, что фильм современен по сюжету, по времени действия, но и только... Духовной робостью, умственной ленью, обывательской самоуспокоенностью веет порой от ряда фильмов, уныло и плоско повествующих о маленьких делишках, о заурядных семейных конфликтах, о мирке, который увидели авторы сквозь замочную скважину.

А вместе с тем сколько отличных возможностей таит в себе та же «семейная», «личная» тема в искусстве. Разве нельзя в ней и через нее увидеть особые приметы нашей жизни, ощутить тот душевный подъем, то вдохновение, которые характерны для народа нашего, переживающего эпоху, отмеченную подлинным величием?

В человеческих характерах, в отношениях между людьми, в отношении человека к обществу, жизни, труду всегда можно увидеть неповторимые черты и черточки нового времени.

Не менее важной и значительной задачей для художника, чем отражение жизни колхозной деревни, является создание образа советского рабочего.

В 1957 году та же студия «Мосфильм» выпустила на экраны фильм «Высота». В нем правдиво раскрывались живые индивидуальные образы молодых рабочих-энтузиастов, показывалась сущность нового, социалистического отношения человека к своему труду. Эта картина была отмечена значительным масштабом мысли, активностью авторской позиции, любовным отношением к героям.

К сожалению, студия «Мосфильм» не удержалась на высоте «Высоты». В том же 1957 году она выпустила фильм «Случай на шахте восемь»— произведение, отличающееся поверхностной разработкой образов, очерковостью и наличием ряда штампов.

В 1958 году ни одной картины о рабочем человеке на студии создано не было.

А вместе с тем в истории нашего киноискусства существует давняя и славная традиция в изображении человека труда, в показе романтики и красоты трудовых подвигов. Вспомним фильмы «Встречный», «Дела и люди», «Шахтеры», «Комсомольск», «Большая жизнь», «Член правительства», «Большая семья», «Повесть о нефтяниках Каспия»... Авторы этих картин смело, по-новаторски решали тему труда, делая ее центральной в своих произведениях. Следуя горьковским заветам, они создали тип нового человека, человека социалистической эпохи. Для этого не потребовалось надуманной «дистанции времени».

Имеем ли мы право отступать от завоеванных позиций? Разве сегодня меньше возможностей для создания галереи художественных образов, ярко, взволнованно раскрывающих высшую радость и счастье труда?

Возьмем еще пример. Не много можно назвать в числе картин 1957—1958 годов таких, в которых был бы интересно, глубоко показан образ молодого человека наших дней. Пожалуй, только в «Добровольцах» Ю. Егорова и Е. Долматовского — фильме своеобразном и поэтическом — мы находим взволнованное повествование о судьбах советских молодых людей, и не только повествование, но и образное обобщение. Но и в этом фильме несравненно большее внимание уделено «вчера», чем «сегодня». Современность лишь венчает сюжет фильма, строится же он на событиях двадцатилетней давности.

Ни в одной из картин мы не увидели глубокого проникновения в психологию юношей и девушек, комсомольцев и комсомолок пятидесятых годов. А ведь это действительно новые люди. В чем-то они те же, что и комсомольцы 20-х и 30-х годов, но в чем-то уже иные; они выросли в других условиях, их отцы и матери прошли суровые испытания Великой Отечественной войны; их детство, возможно, прошло в эвакуации, где-нибудь в далекой Сибири, а может быть, в партизанском отряде. Их иначе учили в школе, они читали новые книги, видели новые спектакли и фильмы. Это очень интересные новые молодые герои, стоит лишь внимательно к ним приглядеться.

Однако почему-то очень часто изображают нашего молодого героя чуть-чуть снисходительно, свысока. Откуда такая интонация? Разве не приходилось вам вслушиваться в разговоры восемнадцатилетних? Ведь чаще всего это удивительные философы, ведь именно в этом возрасте чаще и охотнее всего философствуют. Разве вам не приходилось бывать на защитах дипломов и диссертаций — их защищают отнюдь не старики и не старухи, а вместе с тем на этих защитах часто можно встретить зрелые, острые, смелые мысли.

Не надо нянчиться с молодежью и представлять ее этакими милыми «недорослями», кото-

рым только и радости в жизни, что гонять голубей, танцевать, петь песни под гитару и между прочим как-то очень легко ставить трудовые рекорды.

В отличном фильме 1956 года «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева молодая учительница не сумела сразу разглядеть то поистине прекрасное, цельное, умное, что скрывалось за простодушной внешностью и грубоватостью ее ученика — рабочего парня Савченко. Это была ошибка молодой учительницы. Ну, а те авторы незадачливых фильмов, что породили образы многих бездумных и однотипных юношей и девушек, сумели ли они разглядеть в жизни нашего молодого поколения, в образах современников то поистине героическое, умное, прекрасное, что отличает советскую молодежь, работающую на заводах, фабриках, в колхозах, слушающую лекции в аудиториях вузов?

Еще один пример. Где в кинематографии последних лет можно найти ярко изображенный тип новой женщины, женщины пятидесятых годов? Можно ли какой-нибудь из образов, созданных в киноискусстве последних лет, поставить в один ряд с образами, созданными ранее в таких, например, фильмах, как «Член правительства» и «Сельская учительница»? Мне думается, что нет!

Вспомним фильм «Урок жизни». Это был хороший фильм, он привлекал тем, что в нем была уловлена и показана эволюция психологии человека. Фильм был интересен и тем, что в нем создан нежный и чистый образ любящей женщины. Но полного, яркого образа-типа новой женщины — героини нашего времени — в этом фильме создано не было.

В талантливом и, пожалуй, недооцененном критикой фильме «Большая семья», характерной чертой которого является поэтическое изображение того, что составляет существо нашего времени, женские роли не были главными, они были даны лишь как бы пунктиром. Образы героинь в фильме оказались чуть намеченными, женщины в фильме были показаны только как чьи-то «спутницы», их самостоятельная судьба, их внутренний, душевный мир почти не раскрывался. В итоге и этот фильм не дал нам многогранного образа-типа советской женщины.

В интересном и своеобразном кинопроизведении «Дом, в котором я живу» создан как бы коллективный портрет нашей современницы. Здесь и стареющая актриса, влюбленная в свою профессию, и скромная труженица — мать семейства, и молоденькая девушка, почти подросток, чистая и милая, ищущая пути в жизни. Но и здесь, в этой лирической повести, какой является фильм «Дом, в котором я живу», авторы тоже лишь слегка коснулись решения огромной темы о нашей современнице.

В фильме «Летят журавли» авторы и не задавались целью дать обобщенное изображение современной женщины. Героиня фильма Вероника отнюдь не идеальный женский образ.

В ряде новых картин о современниках, в том числе талантливых — таких, как «Дорогой мой человек»,— находим лишь эскизы, наброски, лишь легкие контуры образов героинь и героев, но не портреты их, написанные сочно, рельефно.

А между тем поистине удивительны и прекрасны судьбы и образы рядовых наших людей, тех самых, которых мы видим ежедневно вокруг себя. Мы не всегда умеем видеть в наших современниках нового человека, человека большой души и большого сердца, человека, лишенного корысти и расчета, человека высокого гражданского долга, человека, влюбленного в труд, человека тонкого и глубокого ума.

Вспомним хотя бы такой ставший привычным факт, как невероятно расширившийся круг интересов у каждого, самого обыкновенного человека. Ему интересно решительно все — от нового способа выращивания картофеля до полета спутника в космосе, от жизни своего села, своей семьи до событий в независимой Гане. Куда-то в глубь веков уходит обломовское равнодушие. И складывается тип человека, воспитанного в труде и в походах, умножающего мощь страны, едущего на новостройки, на целину, необычайно смелого, решительного, не боящегося трудностей, ответственности и критики, тип человека — хозяина жизни, спокойного и уверенного в будущем, тип человека-созидателя, с широким сердцем, приветливого, скромного, веселого и миролюбивого.

Одно время в киноискусстве существовало увлечение биографическими фильмами. Это были фильмы об ученых и путешественниках, о музыкантах и полководцах. Это были фильмы о людях, вызывающих восхищение. Но все это были фильмы о людях из далекого прошлого. А разве в наши дни нет выдающихся, необычайно интересных ученых, музыкантов, путешественников? Разве нельзя интересно рассказать о них?

Любопытна картина режиссера Б. Барнета «Поэт». В этой картине, рисующей образ поэта в первые годы революции и гражданской войны, было немало хороших сцен и эпизодов. В ней отлично изображен колорит южного города, немало живых персонажей, есть острые ситуации, но нет одного — нет образа поэта. Был милый юноша, но кто бы мог угадать, что его прообразом явился Эдуард Багрицкий, кто бы мог поверить, что этот улыбающийся юноша способен написать такие произведения, как «Дума про Опанаса», великолепные стихи о гражданской войне?!

Серьезнейшим недостатком множества фильмов последних лет, трактующих проблемы современности, является отсутствие в них больших художественных обобщений, образов-типов. Наблюдения многих художников, иной раз интересные, живые, свежие, не перерастают в категории более высокого порядка, они остаются лишь наблюдениями над отдельными явлениями и фактами жизни.

В творчестве некоторых режиссеров и сценаристов позиция стороннего наблюдателя становится в какой-то мере принципиальной позицией, и тогда она вызывает самые серьезные возражения.

Пафос утверждения, раскрытие того нового, что заключено в самом строе нашей жизни, изображение социалистического отношения к труду, создание образа нового человека, человека—борца и созидателя, активное вторжение в жизнь народа — вот что прежде всего составляло и составляет сильнейшую сторону советского искусства.

Странно выглядит сегодня художник или критик, проповедующий «маленькую тему» в искусстве, утверждающий, что задача художественного произведения — простое описание явлений жизни, призывающий подражать слабым сторонам итальянского неореализма.

Кстати, следует сказать, что произведения такого типа не создаются лучшими итальянскими мастерами. Их создают те, кто видит в искусстве неореализма возможность проповедовать философию натурализма и пассивизма. Любопытно, что эта философия оказывается вполне пригодной и для некоторой части американских и западногерманских кинематографистов, которые сегодня охотно используют ксе-что из палитры художников Италии.

Однако позиция одного из основоположников неореализма, замечательного кинодраматурга Чезаре Дзаваттини отнюдь не сводится к позиции простого наблюдателя жизни. Дзаваттини подчеркивает необходимость не только отображения действительности в искусстве, но и познания ее. Он говорит о «мощном стремлении к фактам, стремлении к взаимопониманию, к солидарности—словом, к проявлению человеческого участия, к сосуществованию» («Искусство кино», 1957, № 7).

Называя искусство неореализма прежде всего искусством аналитическим, Дзаваттини отлично понимает и ограниченность такого искусства, рассматривая его как закономерный этап в развитии художественной культуры Италии, но не как некий эталон для подражания.

Бытописательство, творчество, лишенное большого идейного содержания, позиция художника, лишенная гражданского начала, способны породить лишь фильм-однодневку, искусство-фотографию, которое ничего не скажет современникам и людям будущего о смысле, о философии, о характере нашей жизни.

Талантливый молодой режиссер Тбилисской киностудии Т. Абуладзе поставил свою картину «Чужие дети» как серию психологических этюдов, рассматривающих рождение благородных и тонких чувств, пробуждение детской привязанности, борьбу любви и долга, чувственности и человечности. Однако этот интересный замысел режиссер ограничил задачей показать все эти чувства как бы «в чистом виде», вне тесной связи с жизнью советского общества, показать людей переносящими свои большие и маленькие печали в замкнутом одиночестве.

Если бы конфликт разрешался тем, что молодая героиня не только осталась матерью чужих детей, но и вывела этих одиноких, заброшенных, лишенных материнской любви малышей в широкий мир, вернула им радости настоящего детства, такого, каким оно является в нашей стране,— картина зазвучала бы иначе, приобрела бы недостающие ей черты современности, социальную конкретность.

А о том, что режиссер умеет за «малым» сюжетом раскрывать большое социальное содержание, свидетельствует его первый фильм «Лурджа Магданы», который он поставил вместе с режиссером Р. Чхеидзе. В этом фильме умно и тонко передано национальное своеобразие первоисточника — одноименного рассказа грузинского писателя Э. Габашвили. В простейшем сюжете, где речь идет об ослике, которого нашли и выходили славные ребятишки Магданы, раскрывалась большая,

гуманная мысль о душевной красоте простых людей, об их добрых сердцах, об их стремлении к сплоченности, единению. За малым фактом раскрывался большой социальный смысл. И именно такой подход к изображению человеческих судеб является для советского искусства и закономерным и плодотворным.

Как обрадовали всех проявившиеся в картине «Лурджа Магданы» прекрасная цельность и единство идейного замысла и жанра, ярко выявившаяся индивидуальность стиля!

Было бы несправедливо не видеть в новой картине ряда интересных и поэтических решений, не видеть отличного умения режиссера работать с актером, с детьми, но все это положительное не должно закрывать от нас, и, главное, от режиссера, опасности ухода в абстрактный гуманизм, несвойственный советскому искусству.

Выше мы говорили об индивидуальности стиля, о яркости, о смелости, которые всегда присущи настоящим художникам. Эти прекрасные качества отличают многие картины последнего времени, такие, например, как «Поэма о море», «Тихий Дон», «Летят журавли», «Коммунист», «Рассказы о Ленине», «Идиот», «Дом, в котором я живу», «Сорок первый», «Высота», «Дон-Кихот», «Сестры», «Весна на Заречной улице», «Последний из Сабудара», «Добровольцы»...

Пройдут годы, и по этим и многим другим отличным фильмам люди будущего смогут судить об уровне художественной культуры и искусства 50-х годов. Произведения же стереотипные, вялые, сюжет которых только чисто внешне связан с современностью, такие, как «К Черному морю», «Неповторимая весна», «Девушка без адреса», «Девушка с гитарой»,— ничего не скажут потомкам нашим, никем не замеченные, они быстро и бесславно канут в Лету. Вряд ли эти картины можно назвать современными! Что в них современного? Какие приметы и черточки нашей жизни и наших людей они отражают? Об этом авторы, видимо, и не задумывались.

Образцами для некоторых произведений, по-видимому, служат австрийские пошловатые комедии и американские фильмы-ревю. Плохой пример для подражания!

В приветствии ЦК КПСС Всесоюзной конференции театральных работников говорится: «Важным условием дальнейшего роста советского театрального искусства является повышение художественного мастерства драматургов, режиссеров и актеров, выдвижение и воспитание молодых талантливых творческих кадров... Поиски новых сценических художественных форм, индивидуальных творческих решений должны всегда сочетаться с верностью принципам социалистического реализма».

То, что сказано в этом важном партийном документе о задачах театрального искусства, относится и к советской кинематографии.

В нашем киноискусстве, как и в театре, успех творческих поисков определяется верностью художника принципам социалистического реализма, вобравшим в себя коллективный опыт мастеров советской художественной культуры.

Современная нам действительность, широчайшие созидательные планы советского народа требуют, чтобы каждый талантливый художник считал себя внутренне мобилизованным для решения главных тем времени, для создания художественных образов, выражающих сущность нашей замечательной эпохи, когда советский народ, руководимый своей ленинской партией, делает решающий шаг к коммунизму.

Сергей Антонов

СЕРЕБРЯНАЯ СВАДЬБА

1

Жаркий полдень. Среди березового леска бежит по железнодорожной ветке путейская дрезина «Пионерка».

Рычаг качают двое: рабочий и пожилой мастер.

Железная дорога совсем недавно прорезала лесную чащу. Строительство только-только заканчивается. Это видно по знакам ограничения скорости, косо натыканным на бровке, да по новым черным шпалам, еще не осевшим в грунт.

Издали доносится гудок паровоза, долгий и настойчивый.

Мастер и рабочий снимают дрезину — сначала платформу, потом скаты — и ставят ее возле знака ограничения скорости, на котором написано «5 километров».

Из-за поворота показывается поезд.

Он приближается, выбивая частую, неровную дробь на стыках, обдает мастера паром и водяной пылью и исчезает вдали, покачивая тамбуром последнего, служебного вагона.

Вопросительные фигуры мастера и рабочего несколько секунд мелькают в частоколе света и тени.

Куцый, в три-четыре вагона, поезд промчался быстро, как видение.

— Что они, очумели?— произносит вслед поезду молодой рабочий.

2

В просторном салоне служебного вагона разбирает бумаги управляющий трестом, грузный седеющий мужчина Иван Денисович Булыгин.

У него скуластое лицо с черствыми складками возле губ и тяжелый взгляд серых, без блеска, глаз.

На людей Иван Денисович смотрит строго, с оттенком подозрительности, медленно и тяжело поднимая веки.

Впрочем, такой взгляд отражает не свойства его характера, а скорей привычку.

Так же строго, с оттенком подозрительности он смотрит и на бутылку боржома, стоящую на столе, и на коробку дорогих папирос, лежащих на папке с делами.

Так же строго и с оттенком подозрительности просматривает он бумаги, листая их одну за другой своими пухлыми, стерильно чистыми пальцами.

Он весь подчеркнуто чистый, Иван Денисович, весь, начиная со свежего расстегнутого кителя, кончая белыми красивыми ногтями.

Разбирать бумаги начальнику помогает худощавый референт, Павел Акимович Одинцов, помогает умело и в то же время незаметно, чтобы не подчеркивать, что он разбирается в делах лучше Ивана Денисовича.

— С Северной, — поясняет Одинцов, — заявка на взрывчатку.

— Что они там, партизанить собрались? — говорит Булыгин. — Срезать наполовину. А это что?

Одинцов берет изящный конверт и вынимает белую карточку пригласительного билета.

— Шестнадцатого прием английских железнодорожников, — бегло прочитав билет, поясняет он.

Булыгин небрежно засовывает пригласительный билет в нагрудный карман кителя и спрашивает:

— Где материалы к коллегии?

— Вот, пожалуйста.

Одинцов не дотрагивается до папки, а только снимает с нее коробку папирос, как бы сознавая всю важность заключенных в папке документов.

— Разрешите по личному вопросу, Иван Денисович?— несколько смущаясь, спрашивает Одинцов.

— Что у вас?

— Вам, очевидно, известно, как я отношусь к вашему семейству, и в частности к вашей дочери Ольге Ивановне. И я... И Ольга Ивановна просила меня сказать...— Одинцов мнется,— что я... что мы решили оформить наши отношения...

— Коллегия в два?— смотрит на часы Булыгин.

— В два. В общем, мы решили... соединить нашу жизнь...

Поезд начинает медленно, толчками сбавлять ход. Шипят тормоза.

В открытое окно врывается птичий щебет и покойный шум лесных просторов.

— Ты что, сигнала не видишь!— кричит кто-то, пробегая по насыпи.— Путь закрыт, а он гонит! Что тебе, жить надоело?!

Булыгин поднимается с дивана, подходит к окну и отодвигает шелковую занавеску.

По насыпи с красным флажком в руке шагает загорелый, симпатичный парень с льняным чубом. Он в майке, в обшарпанных, грязных брюках и резиновых сапогах. На боку болтается военная планшетка.

Увидев в раме окна Булыгина, парень несколько робеет и останавливается.

— Зайдите,— говорит Булыгин холодно.

— Мы решили стать мужем и женой,— полагая, что Булыгин не расслышал, повторяет Одинцов.

Симпатичный парень появляется в салоне и с откровенным недоумением оглядывает ковер, кресла в чехлах, бронзовую люстру и шишкинских медвежат над диваном.

— Как ваша фамилия?— спрашивает Булыгин.

— Маслюков, товарищ Булыгин. Андрей Филимонович Маслюков...

— Когда вы должны были открыть движение?

— По плану, сегодня... Но в левом устое обнаружена раковина. Большущая раковина... Как раз под опорными катками... Приходится лечить устой... — У молодого прораба еще нет достаточного опыта говорить с начальством: он волнуется, жестикулирует, показывает руками, какая была раковина, и, понимая, что производит комическое впечатление, сильно смущается.—Пришлось вырубать и бетонировать заново.

— Когда откроете движение?— спрашивает Булыгин, глядя на часы.

— Дня через два-три...

— Через два-три? В каком месте раковина?

— На левом крыле устоя.

Иван Денисович усмехается и обращается к референту:

— Павел Акимович, передайте главному, чтобы ехали.

Одинцов поднимает трубку телефона.

— Приказано ехать.

— Что вы делаете?— кричит прораб.

Иван Денисович как ни в чем не бывало проходит к столу, садится на свое место и принимается за дела.

— Мы свалимся в реку!— кричит прораб.— Я отвечаю за мост! Я... я запрещаю!

Но Булыгин не обращает на него никакого внимания, словно его нет в вагоне.

— А это что такое?— спрашивает он, протягивая референту чертежи.

— Типовая уборная,—беспокойно поглядывая в окно, поясняет Одинцов.—На шесть очков...

— А хватит?

— Может быть, выйдем, Иван Денисович?

Булыгин понимающе смотрит на будущего своего зятя, и презрительная усмешка чуть трогает его губы.

Поезд начинает медленно набирать ход.

Маслюков бросается к окну.

Все чаще тараторят колеса.

Вот за окном появляются и исчезают гремучие клепаные раскосы фермы: они словно падают и подымаются, они словно тянут друг другу руки... Вагон наполняется металлическим грохотом.

Прораб застыл возле окна, вцепившись в кронштейн побелевшими пальцами.

Лицо его покрывается крупными каплями пота.

Наконец, когда грохот и скрежет пролетных строений становятся невыносимо оглушительными, зловещая музыка внезапно обрывается. В открытом окне вместо перекрещивающихся раскосов — спокойное голубое небо. И в наступившей тишине особенно отчетливо звучит голос Ивана Денисовича, выговаривающего референту:

— ...А вы мне про Ерему. Проект санузла пересмотреть.

— А ведь проехали. А?— произносит Маслюков, словно не веря себе и обращаясь за подтверждением то к референту, то к Булыгину.—Проехали. А?

— Проехать-то проехали,— прерывает его Иван Денисович,— а за бракованную опору вам придется ответить. Пришлите объяснение. На мое имя. Как ваша фамилия?

— Маслюков, товарищ начальник. Андрей Филимонович Маслюков...— радостно отвечает прораб. — Можно, я боржома выпью? Ведь проехали, а?

— Давно работаете в нашей системе? — спрашивает Одинцов, делая в блокноте пометку.

— С прошлого года... Кончил институт, и сразу сюда... Это мой первый мост, понимаете? Первый...

И молодой прораб, возбужденный и радостный, выскакивает из вагона.

Поезд набирает ход.

Булыгин подходит к окну.

— Первый мост,— произносит он в пространство.

На суровом лице его появляется теплое, немного грустное выражение.

И, уловив настроение начальника, Одинцов начинает снова:

— Ольга Ивановна просила меня...

— Знаете что, Павел Акимович,— медленно говорит Булыгин,— напишите этому... как его фамилия?

— Маслюков.

— Напишите ему, что не надо никаких объяснений... Срочно, сегодня же напишите.

3

Фойе кинотеатра. За широкими окнами зажигаются и гаснут неоновые огни рекламы. Зрители, ожидающие начала сеанса, шуршат газетами, разговаривают, ходят. Как обычно, на последнем сеансе — множество парочек.

Все заняты своими делами, и почти никто не смотрит на эстраду, где миловидная девушка, заломив руки, поет:

Едем мы, друзья,
В дальние края,
Будем новоселами и ты и я!

В фойе шумно. У окна с толстым портфелем на коленях сидит озабоченный, сосредоточенный Одинцов, и зеленые неоновые блики то и дело ложатся на его лицо.

— Одними бровями поет,— кивнув на девушку, обращается к Одинцову хмурый бородач.

— Надо уметь слушать, товарищ,— раздраженно обрывает его Одинцов.

Заглушая голос певицы, звучит бесцеремонный электрический звонок.

Люди шумно поднимаются, хлопают откидными сиденьями, а девушка на эстраде заканчивает припев:

Будем новоселами и ты и я!

Привычно улыбаясь, она кланяется в спины толпы. Кто-то хлопает в ладоши не то всерьез, не то в шутку.

Одинцов идет за кулисы.

Миловидная певица собирается домой.

— А у меня новости!— загадочно тянет она и вдруг, обняв Одинцова, целует его в губы.

— Что ты!— Одинцов вздрагивает и испуганно оглядывается.— Как девчонка....

— А что?

— Тут наши сотрудники могут быть... из треста... Разве можно...

— А ты скажи сотрудникам из треста, что я тебя люблю. У вас там каждый день заседания. Соберутся — и объяви. С папой говорил?

— Пробовал.

— А он?

Одинцов растерянно разводит руками.

— Я так и знала...—смеется Оля.—Заверни, пожалуйста.

— Что тут смешного?—произносит Одинцов, небрежно заворачивая в газету серебряные концертные туфли.— Я ему говорю о нашем будущем, а он... очки считает.

— Не обижайся, Павлик. Наверное, у него неприятности.

— Я знаю все его неприятности. Ходят слухи, что трест ликвидируется.

— Папин трест?

— Да, да. Только это между нами,—спохватывается Одинцов. — Еще ничего не известно.

— Вот бы хорошо, если бы ликвидировали! Юбку не видно?— Оля подтягивает свое длинное платье, чтобы края его не были видны из-под пальто.— Папе давно пора отдохнуть.

— Как ты по-детски рассуждаешь, Оля,— возражает Одинцов.— Моя специальность — ледяные дороги. Представляешь, куда меня направят?

— Мне все равно. Хоть к белым медведям, лишь бы вместе...

Будем новоселами и ты и я!..—

смеется Оля, но, уловив укоризненный взгляд Одинцова, продолжает мягко:— Что же ты не спросишь, какие у меня новости?

— Ну, какие?— не ожидая ничего утешительного, спрашивает Одинцов.

— На днях мы переезжаем на новую квартиру. И мы с мамой договорились, что через две недели будет свадьба.

Одинцов останавливается.

И, поймав его благодарный, любящий взгляд, Оля целует его в щеку на глазах у уборщиц и билетерши.

— Ну чего испугался?— смеется она.— Все равно трест ликвидируется.

4

Открываются дубовые двери старинного особняка.

По широкой мраморной лестнице мимо предупредительного швейцара поднимаются работники министерства, инженеры, корреспонденты.

Среди них в черной паре и светлом галстуке — Иван Денисович Булыгин. Небрежно кивнув швейцару и удовлетворенно оглядев себя в большом зеркале, он нагоняет на лестнице плешивого инженера Никольского.

— Что это вы в таком затрапезном виде?— спрашивает Булыгин.

— Только что из Омска, Иван Денисович. С корабля на бал, так сказать...

— Успешно съездили?

— Вполне... Мост принял... Заактировал недоделки... К сожалению, не смог исполнить поручения вашей супруги.

— Насчет сына? Ерунда.

— Я бы, конечно, с удовольствием. Посылочка небольшая. Но Виктора в Омске нет.

— Как—нет? Чепуха. Он там сдает экзамены в институт.

— Я заходил в деканат, Иван Денисович. В списках принятых нет... Нет Виктора Булыгина.

— Одну минуту!— с начальственной бесцеремонностью останавливает Булыгин инженера и быстрым шагом направляется к просто одетому человеку с умным, утомленным лицом.

— Василий Дмитриевич, постой-ка!—окликает он.—Как у нас там дела?

— Комиссия за комиссией... Голова кругом!

— Никольского на пенсию?—кивает Булыгин в сторону плешивого инженера.

— Что поделаешь. Жалко старика, а как ни тасовали — ничего не выходит. Пятый туз, как говорится... Ты сам-то когда снимаешься с места?

— На днях переезжаем. Четыре комнаты. Не понимаю — куда мне такие хоромы. Жена и Ольга, я сам третий... Да и Ольга, кажется, замуж собирается.

— А сам-то куда решил? В Аргун или в Манын-Ягу?

— Что?

— Сам-то куда решил? Наверное, в Аргун тянет?..

Иван Денисович недоуменно смотрит на собеседника и уже открывает рот для вопроса, но в это время с живостью, удивительной для его лет, подбегает седенький старичок в пенсне и, двигая руками так, словно стараясь сгрести людей в кучу, начинает:

— Никольский и ты, слушай — тебе понравится! Свежий анекдот! Депеша со спутника. Присылайте спутницу и прекратите наблюдения.

И, сорвав с носа пенсне, начинает хохотать, как ребенок.

Глядя на него, смеются и остальные.

Только на лице Ивана Денисовича так и застыло недоуменное выражение...

— Как ты сказал?— возвращается он к прежнему разговору.— Аргун? А потом... Яга какая-то?..

Входят англичане.

Начинаются рукопожатия и взаимные представления.

Когда очередь доходит до Ивана Денисовича, заместитель министра рекомендует его:

— Товарищ Булыгин...— и несколько сбивается, обдумывая, как назвать его должность.

— Начальник строительства крупного моста в Восточной Сибири,— помогает Василий Дмитриевич.

— О! Сайбериа!..— восклицает англичанин.— Бр-р!— и гость шутливо вздрагивает, будто ему очень холодно.

Раздается приглашение:

— Прошу к столу!

Оживленно беседуя, хозяева и гости проходят в соседний зал, и вскоре в пустом холле остается только Иван Денисович.

Он одиноко стоит посреди холла, четко отражаясь в зеркальном паркете. Лицо его обмякло и уже не производит впечатления каменного.

— Аргун... Аргун...— бормочет он.— И еще... какая-то... Яга, что ли... Что такое с моей памятью...— Он щелкает пальцами.— Пятый туз.

— Посылочку-то вернуть... по какому адресу? — спрашивает его подошедший Никольский.

Булыгин озадаченно смотрит на инженера, затем решительно поворачивается и идет к выходу.

Из зала доносятся сдержанные, солидные аплодисменты.

Невозмутимый швейцар открывает дубовые двери и отдает Булыгину честь.

5

Семья Булыгиных въезжает в новую квартиру.

Посреди пустой прихожей на полу стоит телефон. Вперебой стуча ногами, рабочие проносят на ремнях рояль, каким-то чудом не задевая телефона.

Из квартиры еще не выветрилось гулкое эхо только что построенного, необитаемого дома, и шум шагов и голоса рабочих разносятся по всем комнатам:

— Заноси на себя!.. На себя заноси, Федька! Куда лезешь! Там ванная!..

Комната беспорядочно завалена вещами и мебелью. У стен — разбросанные части деревянных кроватей, рамы картин, тумбочка письменного стола, треснувшее зеркало, разбитое при перевозке.

Посреди комнаты на диване сидит жена Булыгина Анна Семеновна и пришивает колечки к занавескам.

У нее приятное лицо доброй, пожилой женщины, испытавшей много радости и еще больше горя.

Дочь Анны Семеновны Оля помогает ей.

— Как ты думаешь, понравятся отцу занавески?— спрашивает Анна Семеновна.

— Если уж, мама, ты не знаешь, так откуда же мне знать,— Павлику бы понравились... Вчера мы с ним снова чуть не поссорились,— улыбается Оля.

— Счастливая ты... Ссоришься, миришься...—вздыхает Анна Семеновна.— Я так ждала этой новой квартиры. А приехала, и опять грустно... Прямо не знаю... Может быть, поступить на работу?

— Что ты, мамочка?— Оля обнимает ее.— Скоро ты будешь очень нужна нам с Павликом. Очень, очень нужна...

Анна Семеновна поднимает голову и видит стоящего в дверях Булыгина. Вглядываясь в него, она пытается угадать, слышал ли он ее разговор с дочерью, но ничего не может разглядеть на строгом, замкнутом лице мужа.

— Ну как, Ванечка?— поднимается она ему навстречу.— Здесь будет твой кабинет. Хорошо?

Булыгин подходит к окну и привычно проверяет, как запираются шпингалеты.

— Штампованные,— произносит он презрительно.

Мать переглядывается с дочерью. А в дверях уже стоят рабочие, вносившие рояль.

— Тяжелый инструмент,— говорит тот, который постарше.— Этот будет потяжельше того, который композитору тащили на улице Огарева.

— Этот тяжельше,— подтверждает второй.

— Ценный инструмент.

Анна Семеновна подходит к ним с сумочкой. Некоторое время все трое шепчутся, видно, торгуясь.

Наконец соглашение достигнуто, и Анна Семеновна садится за работу.

Но рабочие не уходят.

— Такой инструмент, я думаю, тысяч на двадцать потянет,— говорит тот, который постарше.

— По хозяевам и инструмент. Генеральский...

— Мать, дай водки, — говорит Булыгин.

— Водки нет, Ваня.

— Есть. Внизу в буфете.

Анна Семеновна вздыхает и достает графин с рюмками.

— Стаканы!— коротко приказывает Булыгин.

— Тебе нельзя, Ваня...

— Как это — нельзя? —авторитетно вмешивается пожилой рабочий.— Как хочешь, а освятить новую хату положено...

— Чтобы сто лет жить — не тужить,— подтверждает второй.

Булыгин чокается с ними, выпивает и разливает остаток своего стакана по углам комнаты.

— Гляди-ка!— улыбается рабочий.— Свой... На Волге не бывал?

— Я на всех реках бывал.

— Оно и видать... Ну, быть тебе министром!

И оба грузчика, довольные и собой и хозяевами, отправляются восвояси.

— Если тебе не нравится, мы можем сделать здесь столовую, Ваня,—говорит Анна Семеновна, незаметно убирая графин с остатками водки.—А тебе —вот эту, поменьше... А там будут Оля и Павел...

— Слушай, мать, анекдот,— перебивает ее Булыгин.— Депеша от спутника. Присылайте спутницу... И еще что-то,— он останавливается и щелкает пальцами.— Черт! Что это с моей памятью?

Жена грустно смотрит на него.

Оля идет закрывать дверь за рабочими и видит на лестничной площадке молодого прораба с льняным чубом. Он в резиновых сапогах и старых брюках, на боку болтается военная планшетка.

— Здравствуйте,— смущенно произносит он, разглядывая Олю.— Товарищ Булыгин здесь остановился?

— Почему — остановился?— Оля улыбается и мягко поправляет его.— Он здесь живет.

— Простите,— молодой человек под ее взглядом конфузится еще больше.— Я с моста. С триста первого километра. Моя фамилия — Маслюков. Андрей Филимонович Маслюков...

— Вы к Ивану Денисовичу? Пройдите, пожалуйста...

Споткнувшись о телефон, Маслюков идет в комнату.

Окутанный клубами папиросного дыма, Булыгин сидит на полу и высматривает что-то на большой, разложенной на паркете карте.

— Аргун... Аргун...— бормочет Булыгин.— Где же он тут? Видно, мелок для таких масштабов. Не удостоился кружка на державной карте.— И, услышав шаги, он ворчит, не поднимая головы: — Не удостоился... Мелок... Не удостоился...

— Ваня, к тебе,— произносит жена.

Булыгин оборачивается и тяжелым взглядом осматривает Маслюкова.

— Я к вам лично решил, товарищ начальник,— начинает молодой прораб.— Мост готов, а принимать не едут. Два раза писал в трест — никакого ответа.

— Триста первый километр?— поднимается Булыгин.

— Да. Готов на прошлой неделе.

— Зайдите к товарищу Одинцову...— Взгляд Булыгина падает на карту. И тут он вспоминает, что треста уже нет, и произносит, не сводя глаз с карты: — Впрочем, Одинцов уже не Одинцов, а я не Булыгин.

— Не понимаю...— пожимает плечами Маслюков.

— Надо было вовремя завершать работы,— раздраженно обрывает Булыгин.— Тогда бы и комиссия была. А сейчас — все! Нет у меня никакой комиссии.

— Может, вы думаете, устой?— совсем сбившись, бормочет Маслюков.— Все в порядке... Вылечили устой, товарищ управляющий.

— И управляющего нет... Управляйтесь сами.

— Это же безобразие!— вспыхивает Маслюков.— Рабочие сидят без дела, получают зарплату... Я буду жаловаться!

— Жалуйтесь! — кричит Булыгин. — Идите, жалуйтесь. В министерство... В Совет Министров...

— Что ты, Ваня? — бросается к нему Анна Семеновна.

— Господу богу жалуйтесь! Меня перевели на другую работу...

— На какую работу? — удивляется Анна Семеновна. — Почему ты ничего не сказал? В министерство?

— Выше бери... Выше, Анна.

— Уж не министром ли?..— спрашивает она.

— Еще выше. В Аргун.

— Куда?

— В Аргун, мать,— поникнув, отвечает Булыгин.

— Какой Аргун? Где?

— Где-то тут. В Советском Союзе... Постой, постой...— Булыгин сосредоточенно думает.— Вот, вспомнил: «...прекратите наблюдение...».

— Что?

— Конец анекдота вспомнил: «...Высылайте спутницу и прекратите наблюдение".

— Скажи толком, что случилось?— тревожно глядя на него, произносит Анна Семеновна.— Куда ты собрался?

— В Сибирь. Мост строить. Помнишь, какие мы с тобой мосты строили? Большие, певучие... Поезд идет, а фермы поют... Помнишь? Ну, вот и теперь поедем... Что нос повесила? Радоваться надо! Верно, Маслюков? Радоваться! Играй, Ольга!

Он бросается к роялю и, навалившись всем свои тяжелым телом, сдвигает его в угол, роняя по пути стулья.

— Садись, играй!— кричит он.— Цыганочку!

Растерянная Оля садится за рояль, а Булыгин, встряхнувшись и заломив руки, принимается отплясывать, на ходу отодвигая ногами разбросанные по полу вещи.

— Веселей! — кричит он, все шибче и шибче выбивая дробь по паркету.— А ты что стоишь? Давай, пляши, прораб.

Маслюков начинает испуганно перебирать ногами.

Булыгин пляшет, но на лице его прежнее жестокое, суровое выражение. Так, приплясывая, он выходит из комнаты, и дробь его каблуков слышится уже в коридоре.

Резко, как выстрел, хлопает крышка рояля. Маслюков останавливается.

— А что ж?— тихо говорит он, увидев на глазах Оли слезы.— Это очень... весело... — строить мосты... Очень увлекательно...

И он быстро выходит на лестничную площадку.

Там, прислонившись к косяку, тяжело дыша и приложив руку к груди, стоит Булыгин.

Лицо его кажется измученным, старым.

— До свиданья, товарищ начальник,— говорит Маслюков.

— Погоди, прораб,— останавливает его Булыгин.— Значит, закончил мост?

— Закончил.

— Первый?

— Первый.

— Ну что ж. Первый мост построить — не штука. Живи так, чтобы за последний похвалили.

6

В садике у аэропорта под руку с Олей стоит расстроенная Анна Семеновна.

В отдалении Булыгин беседует с Одинцовым.

Анна Семеновна не сводит глаз с мужа, но торопливые пассажиры то и дело заслоняют его: к самолетам проходит веселая группа альпинистов, чинные китайцы в одинаковых куртках и кепках.

— Он не обращает на нас никакого внимания,— с горечью произносит Анна Семеновна.— Как будто нас нет здесь.

— Подожди, мама. Он сейчас подойдет,— утешает ее Оля.— Кончит с Павликом и подойдет.

А Булыгин, совершенно не подозревая, как ждет от него жена ласкового прощального слова, говорит Одинцову:

— Возьмите по два экземпляра единичных расценок. Берите все — какие попадутся. Там, наверное, ничего нет.

— Слушаю, Иван Денисович,— кивает Павел, делая заметку в блокноте.

— Завтра же с утра давайте заявку на взрывчатку. Не забудьте позвонить по поводу монтажных кранов и зайдите в управление дороги — нам должно быть занаряжено десять платформ.

— Все будет сделано, Иван Денисович.

— Не задерживайтесь. Жду вас на Северной через три недели.

— Думаю, что буду раньше.

По аэродрому разносится механический голос репродуктора: «Начинается посадка на самолет «ТУ-104», рейс 018, следующий по маршруту Москва — Омск—Иркутск—Хабаровск».

— Это вас...— предупреждает Павел Акимович.— Вот билет, квитанции на багаж...

— Что-то я вам еще хотел сказать...— озабоченно говорит Булыгин, подходя к жене и дочери.— Ну, до свидания, певица... До свидания, Анна,— произносит он тем же озабоченным голосом.

— Да что же это у тебя... Пуговица-то... на честном слове держится...— находит Анна Семеновна повод для слез. — Как же это я недоглядела... Ты хоть... пиши хоть... Да, я тебе забыла сказать... От Виктора открытка пришла... Пишет, что приняли в институт...— Она копается в сумочке.— Вот видишь...

— Да, Павел Акимович,— отстраняется от нее Булыгин.— Совсем забыл... обязательно захватите типовые проекты бетонных заводов. Любые — какие найдете.

— Слушаю, Иван Денисович.

— Ну, я пошел,— говорит Булыгин, целуя жену.— Живите.

И размеренным, неторопливым шагом направляется к самолету. Он идет по большому пустому полю к трапу, точно по прямой линии.

— Ваня!— зовет его Анна Семеновна.

Но он не слышит ее слабого голоса. Анна Семеновна расправляет мокрый от слез платок и поднимает его в руке.

— Сейчас он оглянется, мама,—шепчет Оля.— Сейчас он посмотрит...

Но Булыгин идет к самолету по прямой линии размеренно и неторопливо. Поднимается по трапу. Задерживается у двери, словно что-то вспомнив, и, на секунду обернувшись, старается разглядеть в толпе провожающих Анну Семеновну и машет рукой.

— Ну вот. Я же говорила,— радуется Оля.— Я же говорила тебе...

7

Длинный светлый салон самолета «ТУ-104».

Белые мягкие кресла. Журналы и газеты на разных языках.

Булыгин мрачно наблюдает, как трое его соседей коротают время за преферансом.

Возле них останавливается строгая красавица-бортпроводница с пластмассовым подносом.

Булыгин молча отворачивается.

Зато преферансисты заметно оживляются.

— Я — пас,—говорит один из них.— Где летим?

— Под нами Урал.

— До свидания, Европа,— преферансист поднимает стаканчик.

— Здравствуй, Азия! — произносит его партнер.

●

Ночь. В купированном жестком вагоне дремлет Булыгин, опершись на чемодан, на котором болтается бирка Аэрофлота.

Напротив сидит парень со смышлеными глазами — Удачин. Ни усталое выражение лица, ни курчавая бородка не могут скрыть того, что он очень молод. Жена Удачина, совсем юная, спит, уронив голову на его плечо.

Мерно постукивают на стыках колеса.

Булыгин смотрит в окно, но ничего не видно в черном стекле, кроме отражения унылой лампочки и сумрачной внутренности купе.

— Уморилась я, Леша,— не открывая глаз, произносит жена Удачина.— Больно тихо едем.

Бородатый парень некоторое время смотрит на часы, что-то подсчитывает в уме и уверенно объявляет:

— Идем тридцать километров в час. Вполне нормально.

И, поймав откровенно насмешливый взгляд Булыгина, предлагает:

— А вы проверьте... За минуту колесо тукает на стыках сорок раз. Значит, в минуту проезжает сорок рельс. Полкилометра.

Некоторое время и Булыгин и пассажир, сидящий рядом с ним, с интересом разглядывают смышленого парня.

— Ты зачем бороду растишь? — спрашивает пассажир.

— Дурной потому что,— не открывая глаз, замечает его молоденькая жена.

— Чтоб зимой теплей было,— поясняет парень.

— Где работаешь?— спрашивает пассажир.

— На дне морском работал. Слышал небось — ГЭС строят?

— Это Пимскую?

— Ну да... Для этой ГЭС море наливать будут. Так вот надо дно очистить — лес вырубить. Вот и рубили...

— А чего же уехал?

— Надоело. Пресная работа. На стройку хочу. А потом в институт...

— Лесу — конца края нет,— не открывая глаз, подтверждает жена паренька.— Пока вырубят — борода будет, как у Карла Маркса. Что это? — внезапно спрашивает она, услышав над головой шум. Кто-то бежит по крыше вагона.

— Ловят кого-то,— равнодушно объясняет муж.

Раздаются свистки проводников.

— А чего вы за руки хватаете? — слышится в конце вагона молодой нахальный голос.— Как ваша фамилия?

— Иди, иди... Может, тебе еще полную анкету рассказать.

— Ага! Толкаетесь!.. Хорошо... Очень хорошо... Вот рукав треснул...

— А ты не дергайся. Дальше паровоза не убежишь...

— Хорошо... Давайте рвите... Вы еще узнаете, кому одежду порвали... Вы еще покаетесь...

— На разъезде сдадим — там разберутся, кому каяться.

— Давайте мне узловую станцию. Чтобы с Москвой связаться.

— Гляди, какой гусь. На что тебе Москва?

— Тогда узнаете... Рвите, рвите...

Дюжая проводница и проводник ведут по вагону долговязого парня.

Парень оборванный и худой. И очень нелепо выглядит на его грязной куртке значок альпиниста.

— Кто такой? — спрашивает пассажир.

— Кто его знает...— отвечает проводница.— С самого Тайшета зайцем едет.

— Подождите,— останавливает он проводницу.— Ты откуда?

— Ну, из Москвы, — вызывающе отвечает парень.

Булыгин смотрит на него тяжелым, неподвижным взглядом.

— О! Издалека. Куда путь держишь? — спрашивает пассажир.

— А вам что?

— Да так. Интересуюсь. Может, попутчики.

— Ну, на Пимскую.

— Ты не нукай, а отвечай как следует, когда спрашивают,— говорит проводница.— Это же сам товарищ Смирнов.

— Ничего, ничего, — останавливает ее пассажир.— Вот видишь — оказалось, попутчики. Я тоже на Пимскую. А ты зачем туда спешишь?

— Как — зачем? Работать. На землесосе или на шагающем...

— Ты что же, мастер?

— Мастер.

— По крышам он бегать мастер,— замечает проводница.

— А почему без билета?

— Дорого больно. Дешевле был бы — купил.

Парень поднимает голову и замечает Булыгина. Вся напускная задиристость мигом слетает с него. Он бледнеет и тихо произносит:

— Папа!

— Ваш?— спрашивает Булыгина пассажир в кепке.

— Нет,—резко отвечает Булыгин. — Не мой.

И отворачивается к окну.

Бородатый рабочий и его юная жена с любопытством переводят глаза то на одного, то на другого.

— Как звать? — спрашивает пассажир.

— Виктор.

— А фамилия?

Парень испуганно смотрит на Булыгина и молчит.

— На-ка вот.—Жена бородатого рабочего протягивает парню булку и отламывает кусок колбасы.

— Не надо... Спасибо...

— Бери. Не стесняйся.

Парень берет еду и жадно, почти не жуя, глотает ее. Поезд останавливается. За окном, возле фонаря, мокро поблескивает черным лаком «ЗИМ».

— Вот что... — поднимаясь, говорит пассажир проводнице.— Отпусти его. Поедем со мной, Виктор, вместе подумаем, где тебе определиться. Наверное, ни отца, ни матери?

Пассажир быстро идет по узкому проходу. За ним направляется Виктор.

— Вернись, Виктор! — раздается от окна.

Парень вздрагивает и останавливается.

— Вы что же это, всегда его на крыше возите?— строго спрашивает пассажир.

— Это вас не касается.

— Как знать. Может, касается. Вы кто?

— Я Булыгин.

— Булыгин?— удивленно восклицает пассажир в кепке.

— Да. Начальник строительства. С вас этого достаточно?

— Не совсем. Но мне, к сожалению, бежать. Скоро, надеюсь, увидимся. До свидания! До свидания, мастер!

И он выбегает из вагона, который уже начинает двигаться.

— Кто это? — спрашивает Булыгин проводницу.

— Что это вы никого не узнаете...— удивляется она.— Да это товарищ Смирнов. Он у нас часто ездит. Как дороги испортятся, бросает свою машину где попало и с нами ездит... Ему ждать некогда. Хозяйство большое. С какого конца ни считай — все не меньше тыщи километров.

— Кто он такой?

— Как — кто? Председатель.

— Какой председатель?

— Нашего совнархоза... Смирнов ему фамилия.

Булыгин смыкает губы, медленно поворачивает голову в сторону притихшего Виктора, зло смотрит на него своим тяжелым взглядом и спрашивает:

— В институте был?

— Был.

— Не выдержал?

Виктор опускает глаза.

— Не выдержал,— вздыхает молоденькая жена Удачина. — Вот тебе и институт...

8

Моросит мелкий дождь.

По берегу небольшой речушки, в тайге, между сопками, вьется железная дорога. Громко постукивая колесами на стыках свежего, только что уложенного пути, бежит дрезина.

Рядом с водителем, нахохлившись, сидит Булыгин. В ногах у него чемодан, на котором трепещет цветная бирка Аэрофлота.

За спиной Булыгина беседуют Виктор и сухонький, с хитроватыми глазами прораб в порыжевшей железнодорожной шинели.

— Папу всегда бросают на самые ответственные участки,— хвастается Виктор.— На Турксибе мост строил через Иртыш... в войну — через Неву, под Ленинградом.

— А ты чего едешь?

— Я?.. А я всегда с ним. Куда он — туда я.

— При отце, значит, состоишь? На манер адъютанта? Худо наше дело.

— Это почему?— удивляется Виктор.

— А как же! Мы на чем политику строим? Мы на том политику строим, что мост

к сроку не поспеет. Мост не поспеет — значит, и дорогу не скоро спросят. Смотришь, еще полгодика и пристегнули бы на доделки.

— Да уж. Придется вам с нами соревноваться.

— Куда нам против твоего батьки... Он человек столичный, заметный. У него одних орденов небось с полкило. Небось с самим министром за руку здоровается. А я человек лесной, маленький — против него никакого весу не имею... Мне из-за каждого костыля не то что бой, а целое сражение надо терпеть...

Дрезина останавливается.

Впереди, в пелене дождя, темнеют контуры путеукладчика.

— Дальше колесного хода нету, — возвещает прораб, спрыгивая на землю.— Как же теперь быть с вами?..

Прораб осматривается.

Несмотря на ветер и дождь, работают люди.

И только загорелый бородатый старик в заячьем треухе сидит на корточках и раскуривает цигарку. На ногах у него арямужи, за спиной — поняга. К стволу дерева прислонена винтовка. Возле него — две собаки.

— Тихон Петрович! — зовет прораб.— Подойди-ка!

И, видя, что старик не собирается двинуться с места, сам подбегает к нему.

— Будь друг... Проводи на Северную...— и, понизив голос, значительно добавляет.— Из Москвы люди.

— Из Москвы? — переспрашивает старик, равнодушно оглядывая подошедших Булыгина и Виктора.— Как там у вас в России, тоже мочит?

— Мочит,— отвечает Булыгин.

— На строительство?

— На строительство,— отвечает Булыгин, раздражаясь.

— Вот и шагайте по просеке на переход. Тут недалеко. Километров шестьдесят, однако, не больше.

— Да ты понимаешь, кто это?— шепчет прораб.— Это Булыгин.

— Ну и что, что Булыгин? А я Родионов.

— Начальник строительства...

— Обожди-ка! — Старик насторожился, хватает винтовку и, бесцеремонно отодвинув Булыгина, стреляет.

С высокой ели, считая сучья, падает белка.

Мельком оглядев добычу, Родионов продергивает сквозь глаза белки сыромятный ремешок, закидывает ее за спину, на доску-понягу, и заканчивает:

— Какое там строительство! Только и делов, что зверя распугали... Приходится теперь за дальние гольцы ходить... Библейский хавос там, а не строительство.

— Виктор, идем!— сердито командует Булыгин.

И, ни с кем не попрощавшись, он решительно направляется к просеке. За ним с чемоданом, скользя и чавкая ногами по грязи, плетется Виктор.

Пройдя немного, Булыгин останавливается закурить.

Он сует руку в карман пальто и натыкается на квадратный листок белого картона.

Он подносит картон к глазам.

Четкими, каллиграфическими буквами на блестящем бланке напечатаны вежливые слова приглашения на прием в честь английской железнодорожной делегации.

Булыгин сминает билет и отбрасывает в кусты.

Потом достает портсигар и пытается закурить, но на ветру и дожде гаснут спички, мокнет папироса, и у него ничего не выходит.

— Виктор!—кричит он, и в голосе его злость и отчаяние.—Заслони от ветра.

Он очень настойчив, этот Булыгин. Нагнувшись за спиной сына, он безуспешно чиркает спичку за спичкой.

За всем этим издали наблюдает охотник Родионов.

Он качает головой и, наконец, приняв решение, кричит собакам:

— Цыган, Пират, пошли!

И, подойдя к Булыгину, дает ему прикурить от своей цигарки.

Потом они все трое углубляются в лес. Впереди Родионов, за ним Булыгин, а позади — Виктор с чемоданом.

●

Долго ведет Родионов Булыгина.

Они идут таежными тропами, просеками, вязкими проселками.

И вот, наконец, выходят на опушку.

Среди гольцов и сопок величаво раскинулась широкая северная река.

Всюду, куда ни бросишь взгляд, осенняя золотая тайга, молчаливая и загадочная.

По небу несутся низкие рваные облака.

По мутной реке бегут косые белые волны.

На обрывистый утес выходит Булыгин.

В глубокой задумчивости стоит он, оглядывая места, где с этой минуты предстоит ему жить и работать. А ветер треплет и загибает полы его пальто, обнажая черную шелковую подкладку.

На дальнем берегу белеют свежим тесом какие-то здания, поднимается дым костров, одиноко стучит дизель-баба.

— Вот она, Северная,— говорит Родионов.— Командуй.

Он снимает с плеча ружье, дважды стреляет в воздух и, приставив щитком к глазам ладонь, всматривается, принял ли лодочник на том берегу его сигнал.

Заметив, что Булыгин полез в карман за деньгами, охотник хмурится, кричит собакам:

— Пират, Цыган, пошли!

И углубляется в тайгу.

9

В пустой комнате деревянного дома заканчиваются последние доделки.

Курносая девушка выжигает паяльной лампой на стенах, срубленных из розовых плах лиственницы, хитрые узоры.

Другая девушка привинчивает изоляторы.

Третья — черноглазая и ладная, с лукавинкой в глазах — протирает окна.

Сухонький старичок плотник с шурупами во рту прибивает наличники.

— Ой, Ленка, скушно!— протягивает та, что с паяльной лампой.— Нанималась мост строить, а делаю невесть что.

— Ладно тебе,— откликается черноглазая Лена и, лукаво усмехнувшись, добавляет. — Нам почетный участок доверили — начальству дом строить. Верно, Савельич?

Но строгий старичок не считает нужным вмешиваться в глупые разговоры и делает свое дело.

В дверях появляется Виктор. Брюки его засучены, и ботинки доверху замазаны глиной.

— Куда лезешь!— кричит Лена.— Вон как наследил.

— Мне сказали — сюда...— прислонившись к косяку, произносит Виктор.

— Давай замывай и убирайся, — Лена бросает перед ним тряпку.

— Ладно тебе,— останавливает ее подруга.— Не видишь — уморился парень...— и объясняет Виктору: —Здесь мы начальнику жилье готовим. А ты иди прописывайся в любом балагане.

— Хочешь, к себе возьмем,— не унимается Лена.— У нас хоть квартира из веток, а с нами не застынешь. Мы чалдонки тепленькие.

— Если для начальника, значит, мне сюда,— произносит Виктор, опускаясь на грязную табуретку.— Я сын Булыгина, Виктор.

— Булыгин? — стремительно оборачивается старый плотник.— Уж не Иван ли Денисович приехал?

— Иван Денисович.

Плотник подбегает к Виктору, выплевывая на ладонь шурупы.

— А ты сынок, значит, ихний?.. Анны Семеновны сын?

— Да,— отвечает Виктор, косясь на Лену.

— Стойте, девчонки!— всплескивает руками плотник.— Знаете, кому квартиру-то налаживаем? Другу моему, Ивану Денисовичу!.. Я у него еще на свадьбе гулял... Да где он?

— На стройку пошел,— отвечает Виктор, косясь на Лену.

— На стройку! Давай-ка, Ленка, еще разок пройдись! А ты покрасивей выжигай — вавилонами, вавилонами... Уху-то он любит?

— Любит,— кивает Виктор.

— Видишь — помню!— радуется плотник.— Все, что есть, помню... Ленка!— оборачивается он к девушке.— Бросай тряпку. Беги рыбу глушить. Хариуса там угадай, хариуса...

— Еще чего!— возражает Лена.— Попадет.

— Не попадет!.. Теперь ты ничего не бойся. Беги! А стекла я сам... Сам оботру.

И, выхватив из рук Лены тряпку, старик начинает торопливо протирать стекла.

10

Булыгин входит в тесную комнату управления строительства.

Все поднимаются со стульев. Впрочем, люди встают не для того, чтобы приветствовать начальника, а просто для того, чтобы дать ему пройти к своему месту.

В этой единственной комнате работают все отделы — и производственный, и транспортный, и материально-технического снабжения, и бухгалтерия, и кассир. Все сидят в пальто и шапках.

На стене висит картина, изображающая будущий мост.

Это длинный и высокий девятипролетный металлический мост-красавец.

И трудно поверить, что десяток людей, собравшихся здесь, в этой жалкой обстановке, способны осилить его строительство.

Добравшись до своего стула, Булыгин раздевается.

Глядя на него, сотрудники тоже снимают пальто и шапки.

— У нас есть пишущая машинка?— спрашивает Булыгин.

Сотрудники отодвигают стулья и извлекают откуда-то из-за шкафа старенькую «Олимпию».

— Печатайте,— кивает Булыгин секретарше.— Приказ номер какой там у вас... И позовите кто-нибудь главного инженера.

Из-за соседнего стола смущенно поднимается симпатичный парень с льняным чубом. Это тот самый Маслюков, который боялся ехать через первый построенный им мост.

— Вы?— не скрывая разочарования, спрашивает Булыгин.

Маслюков смущается еще больше и безуспешно пытается принять солидный вид.

— Та-а-ак...— Некоторое время Булыгин разглядывает Маслюкова, словно решая, что ему с этим пареньком делать, и неожиданно спрашивает:— Какие марки стали применяются для мостов, товарищ главный инженер?

— Сталь два, сталь три — мостовая кипящая, сталь три — успокоенная,— торопливо перечисляет Маслюков, загибая пальцы,— сталь пять, кованая, углеродистая...

— Так. А какие существуют марки цемента?

Маслюков молчит. Напряженно молчат сотрудники конторы.

— Не знаете,— почти с удовлетворением констатирует Булыгин.

— Знаю.

— Какие?

— Не буду говорить,— твердо глядя в глаза Булыгину, заявляет Маслюков.

— Хорошо. Тогда объясните, почему на двух рабочих одно одеяло. Вы что — пережените их всех собрались?

— Наряд на одеяла у нас на руках, товарищ начальник,— говорит Маслюков.— Надо переводить деньги.

— Счет заморожен,— поясняет бухгалтер.—Систематическое невыполнение плана.

Тяжело опершись на локти, Булыгин некоторое время сидит молча, словно придавленный грузом.

— Сколько в кассе?— наконец спрашивает он.

— Пусто. Кроме ваших подъемных и зарплаты, ничего нет.

— Перечислите все, что есть, на одеяла... Печатайте,— кивает он машинистке: «В соответствии с решением Министерства путей сообщения сего числа приступил к исполнению обязанностей начальника строительства моста через реку Северная...».

11

У приземистого, сплетенного из ветвей балагана разложен костер.

В казанке варится уха.

Лена разделывает хариуса, а старик Пахомов суетится около нее.

— Лучку больше клади... Лучку...— бормочет Пахомов, заглядывая в казанок.

— Шел бы ты отсюда,— сердится Лена.—А то брошу — вари сам.

— Я ничего... Лучок — он самый вкус дает... Не забывай — мы с ним работали вместе... Как что, какое затруднение — бежит ко мне, спрашивает... Я у него на свадьбе гулял.

— Отойди-ка! Мешаешь!

— Чудная была свадьба! Сели за стол, а жениха нету. Цельный час ждем — нету. Гостям конфузно. Одной Анке нипочем. «Если, говорит, не придет — за Петра пойду». За меня, значит... Знала, что был я от нее тогда без памяти.

— А ты небось отказался? — усмехается Лена, взглянув на седого, всклокоченного старичка.

— Тогда, слышь, ферму на катки опускали,— увлекаясь воспоминаниями, продолжает Пахомов.— Иван Денисович вошел в азарт и позабыл про свадьбу. Начисто позабыл. Побег я на мост, кричу: «Беги к невесте — не то беда будет».

— Ну и дурной,— смеется Лена.

— А ты молчи! — строго обрывает ее Пахомов.— Ничего ты в настоящей любви не понимаешь. Мне бы только поглядеть, какая она теперь. Да вот — не привез Иван Денисович.

— Боится — отобьешь,— подшучивает Лена.

— Куда мне против него...— вздыхает Пахомов, серьезно выслушав эту реплику.—Ишь его на какую высоту метнуло... Пойду погляжу его. А то заплутает по нашим проспектам.

●

Вечереет. На бревне, возле балагана, грустный Пахомов покуривает цигарку. Сидит он давно: с десяток окурков валяется в его ногах.

Слабо тлеет костер.

К Пахомову нерешительно подходит Виктор.

— Видал отца?— оживляется старый плотник.— Говорил про Пахомова?

— Говорил,— отзывается Виктор.

— Ну, а он что?

— Будет время, говорит, зайду ... А где которая полы мыла?

— Ленка-то? Спит... Да ты фамилию не перепутал? Пахомов, мол... Петр Савельич.

— Не перепутал. Давно спит?

— Тогда он, наверно, не расслышал... Или не понял... Не понял, наверное, что за Пахомов. Ты бы про свадьбу помянул.

— Говорил и про свадьбу.

— Ну, а он что?

— Засмеялся. Зайду, говорит. Лена у нас зеркальце забыла.

— Шут с ним, с зеркальцем... Увидишь отца — скажи: уха, мол, приспела...

●

Поздний вечер.

Грустно насупившись, сидит у балагана Пахомов. К губе его прилипла позабытая цигарка. Отчаявшись дождаться, он с трудом поднимается, расправляя онемевшую спину, и безнадежно произносит:

— Спать пойти, что ли...

Некоторое время он стоит в нерешительности, но вдруг оживляется, услышав твердые шаги.

Грузная фигура начальника смутно темнеет в вечернем сумраке.

— Иван Денисыч! — радостно восклицает Пахомов. — Иван Денисыч!

С удивительной для его лет живостью он бросается к Булыгину.

Булыгин останавливается, устало вглядывается в его лицо.

— А не признал...— укоризненно тянет Пахомов.

— Помню, помню,— равнодушно произносит Булыгин.

— Да нет. Не помнишь. Как же это ты...

— Помню. Здравствуй, Савельич.

Пахомов раскидывает для объятий руки, но Булыгин ограничивается небрежным рукопожатием.

— В чем у тебя руки? — спрашивает Булыгин.— Сало, что ли?..

— Уха тут у нас...— бормочет сбитый с толку Пахомов.— Уху затеяли... Из хариуса...

Булыгин утирает руку платком, достает папиросу и, не предложив закурить Пахомову, прячет коробку в карман.

— Деликатная она рыбка, хариус...— бормочет плотник.— Ровно масло... Хоть на хлеб мажь...

— Я слышал, у вас рыбу глушат взрывчаткой,— прерывает его Булыгин.— Прекратите это. Буду наказывать...

И, оставив Пахомова в полном недоумении, Булыгин направляется домой.

— Где же твой Иван Денисыч...— высовывается из балагана сонная Лена.— Уха-то сопрела.

— Больно ему нужна наша уха!— накидывается на нее Пахомов. И вдруг, словно одернув себя, продолжает покорно: — Да и мы ему не нужны... Кто мы ему — сватья или братья? Никто мы ему...

12

Покойно в московской квартире Булыгиных. Анна Семеновна заботливо укладывает теплые вещи — свитера, рукавицы, меховые шапки, валенки. Из соседней комнаты доносятся звуки рояля — это Оля играет и пробует голос, а мать едва слышно подпевает ей.

Входит Павел.

— Вы читали сегодняшнюю газету? — спрашивает он.

— А что там?

— Про Ивана Денисовича... Вот здесь...

Он развертывает на столе газету.

Внизу — на всю ширину полосы — снимок большой стройки.

— Где, где? — волнуется Анна Семеновна.

— Это будущая электростанция, — объясняет Павел. — А вот тут статья. Вот, пожалуйста. «С обоих берегов производится намыв плотины Пимской ГЭС,— читает он.—Пройдет время, и бурные воды реки, огороженные плотиной, зальют огромную площадь, и в Сибири появится первое море, созданное волей советских людей».

— А где же про Ваню?

— Сейчас.— Павел читает: «От гидроэлектростанции строители прокладывают железную дорогу в алмазы —к алмазным богатствам Якутии. Строителям предстоит возвести около двухсот искусственных сооружений, и в частности грандиозный мост через реку Северную».

— Оля, иди слушать! — восклицает Анна Семеновна.— Про папу написано.

— «Коллектив строителей, которым руководит опытный мостовик И. Д. Булыгин, полон решимости сдать мост досрочно...».— Нет, это просто удивительно! — говорит Павел.— Всю Сибирь перекраиваем, ставим на дыбы, заливаем электрическими огнями.

— Ну хорошо. Дальше, дальше.

— А дальше про химический комбинат.

Раздается звонок. Оля идет открывать.

— Как... А про Ваню все? — спрашивает Анна Семеновна.

— Все.

— Кто это пишет?

— Смирнов какой-то.

— Дайте, пожалуйста, я сама почитаю.

Оля возвращается с деловитой женщиной, которая без приглашения садится за стол, вынимает из сумки конверты и, ни на кого не взглянув, служебным голосом произносит:

— Два мягких до Иркутска. Отправление с Ярославского вокзала. Стоимость билета пятьсот шестьдесят четыре рубля плюс десять рублей постели, плюс три рубля доставка.

Оля и Павел переглядываются.

— Откуда эти билеты? — спрашивает Оля.

— Я заказала...— отвечает Анна Семеновна.— Павлик и без того занят с утра до ночи.

— Но... но нам не надо билетов,— говорит Павел.

— В случае отказа,— начинает женщина невозмутимым служебным голосом,— заказчик обязан оплатить расходы по доставке в сумме тринадцати рублей...

— Как — не надо? — обрывает ее Анна Семеновна.— Завтра двадцатое. Вы должны ехать.

— Мы не едем, мама.

— Как — не едете?

— Так вот, не едем! — врывается в разговор Павел.— Могу я, в конце концов, решать сам, когда мне ехать, а когда не ехать.

— Что такое, Оля? Я ничего не понимаю.

— Дело в том, мамочка, что Павлик оформился здесь.

— Где — здесь?

— В министерстве.

— Зачем же я все это покупала...— произносит обескураженная Анна Семеновна, перебирая свитера и башлыки. Но вдруг новая мысль поражает ее:— Но как же... ведь Иван Денисович ждет его...

—Если вы хотите оформить отказ...— снова начинает женщина, но Оля поспешно берет ее под руку и уводит в прихожую.

— Вот вам пятьдесят рублей,— говорит она,— и продайте, пожалуйста, кому-нибудь эти билеты.

— Зачем пятьдесят,— невозмутимо возражает женщина.— Сейчас посчитаем. Выпишем квитанцию.

— Хорошо. Только скорее, скорее.

Женщина все так же невозмутимо и обстоятельно отсчитывает сдачу, дает корешок квитанции, и только у самого выхода служебное беспристрастие покидает ее, и она произносит с укором:

— Эх вы!

Закрыв за ней, Оля подходит к дверям комнаты и прислушивается.

— Иван Денисович поручил вам массу важных дел... Я же знаю. Я все знаю,— слышен голос Анны Семеновны. — Неужели вам не жалко его? Ведь он там совсем один. Он ждал вас, надеялся...

— Ну, я напишу ему,— раздраженно перебивает Павел.— Дам, в конце концов, телеграмму...

— Как! Вы даже не предупредили его? Все это время вы думали только о себе.

— О себе и об Оле.

— Как вам не совестно, Павел.

— Мне не совестно? — кричит Павел. — А вы — вы сами... Почему вы сами сидите здесь?

Входит расстроенная Оля.

— Разве вам неизвестно, ради кого я осталась? Оля, скажи ему.

— Я и без Оли знаю! В Москве потеплей. Газ, теплые батарейки.

— Вот что, Павел,— говорит Анна Семеновна, бледнея,— если вы хотите, чтобы я относилась к вам по-прежнему, вы сейчас же поедете на Северную. А если останетесь...

— Павел, не слушай! — бросается к нему Оля.

— ...если останетесь,— продолжает Анна Семеновна,— я не позволю вам переступить порог моего дома.

— Не слушай ее, Павел! — кричит Оля.— Уйди, мама!..

— Вот как...— с ледяным спокойствием смотрит на дочь бледная Анна Семеновна.— Хорошо.—Она выходит за дверь.

Павел и Оля, поглядывая друг на друга, прислушиваются.

Анна Семеновна возвращается, берет газету, в которой написано про Булыгина, и вскоре за ней хлопает парадная дверь.

— Вот видишь,— кивает ей вслед Павел.— Обидели ее Ивана Денисовича. Сама его как только не называла — и ночлежником, и постояльцем,— и вдруг такая истерика...

— Молчи, Павел,— строго произносит Оля.— То, что может говорить мама, не имеешь права говорить ты.

13

Бодрящий шум стройки стоит над рекой. Один за другим движутся самосвалы. Где-то на том берегу визжит электрическая пила. У эстакады ухают дизельные молоты.

Среди осенних деревьев дымят костры. В распадке между елями и лиственницами белеют десятки палаток. Разноцветными флажками трепещет по ветру развешанное на просушку белье.

От объекта к объекту в сопровождении Маслюкова шагает Булыгин. Они идут мимо строящегося бетонного завода, мимо арматурного цеха, где готовят каркасы огромных свай-оболочек. Они идут берегом мимо Лены, которая подкапывается под гранитный камень — готовит нишу для взрыва.

И вскоре после того, как они проходят, появляется Виктор. Насвистывая, он косо спускается по склону, таща за собой длинный трос.

Одетая в грязную, видавшую виды спецовку, Лена неприязненно косится на его чистенький, с иголочки, комбинезон, на его защитный пояс, только что полученный со склада

Словно не замечая девушки, Виктор подходит к копру и начинает расправлять трос.

— Ступай отсюда, москвич,— говорит Лена. —Не видишь — взрывчатка.

— Я застрахованный,— усмехается Виктор.

Он прикрепляет конец троса к поясу и лезет вверх, на стрелу копра. А Лена увязывает желтые пачки тола и закладывает их под камень.

— Уходи, слышишь! — предупреждает Лена.

Виктор достает из кармана круглое зеркальце и пускает ей в лицо зайчик.

— Ладно...— щурясь, говорит она.— Сейчас побежишь, как кролик.

Некоторое время оба работают молча, словно испытывая друг друга.

Лена отрезает кусок бикфордова шнура, осторожно заправляет конец его в капсюль и снова оборачивается к Виктору:

— Уйдешь или нет?

Виктор делает вид, что не слышит, и, насвистывая песенку, затягивает трос.

— Свисти, свисти...— сердится Лена.— Вот я свистну— будет из тебя бублик с дыркой.

— Духу не хватит! — усмехается Виктор.

— Ну ладно... —угрожающе произносит Лена.

Она обжимает зубами серебристую трубку детонатора и вставляет капсюль в отверстие толовой шашки.

— Слушай, Лена, где ты по выходным пропадаешь? — спрашивает Виктор.— Чего тебе — с нами невесело?

— Уходи. Запал поджигать буду.

— Не возражаю,— насмешливо откликается Виктор.— Спички надо?.. Каждое воскресенье убегаешь.

— Уходи, тебе говорят!

— Чего у тебя там — ребятишки плачут?

Внезапно лицо его вытягивается.

От конца запального шнура струится серый дымок.

— Да ты что...ты что...обалдела... Предупреждать надо...—бормочет Виктор вслед убегающей Лене.

Он пытается спуститься с копра, позабыв второпях, что карабин его пояса прицеплен за ось верхнего блока. Он суетится, теряет время, и ему удается отцепиться только в ту секунду, когда бурый фонтан земли с грохотом вздымается в воздух.

Медленно, словно нехотя, опадает взорванная земля.

В наступившей тишине явственно слышно, как шлепают о землю комья грунта.

У рамы копра, раскинув руки, лежит Виктор.

Но вот глаз его тихонько открывается и, прищурившись, оглядывает, что происходит вокруг. Поблизости никого нет. Виктор достает из кармана треснувшее зеркальце, качает головой, но, услышав поспешные шаги Лены, закрывает глаза и снова раскидывает руки.

●

А Булыгин и Маслюков продолжают шествовать по стройке.

Вот они поднимаются на эстакаду.

Эстакада тянется к реке, и уже сотни деревянных ног ее ступили в холодную воду.

Отсюда, сверху, хорошо видны железобетонные остовы огромных пустотелых свай, которые готовят на берегу рабочие.

— Со сваями подтянулись,— говорит Булыгин.— А вот островки сыплем медленно.

— Быстрое течение, Иван Денисович... Сильно вымывается грунт.

— Запоремся мы с этими островками. Не попробовать ли подавать сваи по льду?

— А лед выдержит?

— С вами — не знаю. А Одинцов приедет — выдержит.

Внезапно Булыгин замечает бегущую Лену.

— Узнайте, что там такое,— говорит он Маслюкову.

Привычным шагом бывалого строителя Булыгин идет по скользкому прогону на десятиметровой высоте над водой.

●

Маслюков быстро идет к берегу. За ним, едва поспевая, почти бежит встревоженная Лена

— Я ему говорила...— прерывисто произносит она.—Говорила — уходи... Сколько раз говорила.

— У вас остались запалы?

— Кого хотите спросите...

— Сейчас же сдайте на склад! Под расписку!

— Ей-богу, говорила. И по-хорошему и по-худому.

Они приближаются к месту происшествия и видят: спиной к ним на раме копра сидит Виктор и смотрится в разбитое зеркальце.

— Что? — испуганно произносит Маслюков.— С лицом что-нибудь?

Виктор, ухмыляясь, оборачивается.

— Да что же это такое! — поражается Лена. — Ты что, потешаться сюда приехал?

— Я буду просить вашего отца,— едва сдерживая гнев, говорит Маслюков,— чтобы он снял вас с работы... Надеюсь, он уважит мою просьбу. А вас,— указывает он на Лену, — снимаю с работы сам.

— Это почему? — теряется Лена.

— Потому что в зоне взрыва не должно быть ни одного кавалера. А при ваших...— он жестикулирует и мнется,— при вашем внешнем виде это совершенно невозможно.

— А что я, виновата? И так хожу, как пугало... Гоню их как могу. По-всякому.

— Вот именно...— возмущается Маслюков.— Это же придумать надо! Взрывчаткой разгонять ухажеров!

— Она не виновата, Андрей Филимонович,— вступается за Лену Виктор.— Я сам остался, честное слово. Она предупреждала меня...

— Хорошо. Доложу начальнику.

— Папе? Нет, папе не надо...

Маслюков молча идет по откосу. Виктор хромает за ним.

— Не скажете, Андрей Филимонович?.. Про меня — что угодно, а про Лену — не надо... Меня вовсе не тронуло. Вот смотрите...

Он пробует пританцовывать, но боль в колене заставляет его скорчиться и вызывает на лице гримасу страдания.

Однако Маслюков не видит этого. Он идет не оглядываясь.

— Эх ты,— говорит Лена, склоняясь над Виктором.— Доплясался.

14

Квартира, где живут Булыгин и его сын.

На голом столе вперемешку — грязная посуда, чайник, бритвенный прибор, кипа деловых бумаг и разбитое зеркальце Лены. На диване — шахматная доска с расставленными фигурками. На спинке стула — ремень, на котором, очевидно, направляли бритву. Постель Булыгина не убрана, и одеяло лежит комом.

Всюду заметны следы мужского хозяйственного остроумия: пустая чернильница используется вместо пепельницы, шелковый абажур оттянут бечевкой и повернут в виде прожектора, чтобы удобней было читать в постели.

Только что поднявшийся Виктор, поливая изо рта над переполненным тазом, умывается холодным чаем. Вода уже течет из таза на пол, но Виктор не обращает на это внимания.

В дверях появляется Лена.

— Отец уехал? — спрашивает она.

— Уехал. Не бойся. Ничего тебе не будет.

— Ой, как у вас тут...— качает головой Лена.—В берлоге, однако, чище. Мать-то в Москве?

Ответив утвердительно, Виктор берет веник, сделанный из хвои лиственницы.

— Что же она вас бросила?

Виктор молча подметает пол, старательно обходя стулья и табуретки.

— Обожди...—решительно говорит Лена.— Из тебя хозяйка, как из меня архиерей.

Она приносит ведро, тряпку и деловито подтыкает юбку, обнажая выше колен красивые загорелые ноги с белыми царапинами.

Виктор смущается, прихрамывая, идет к дивану и делает вид, что углубляется в шахматы

Однако, помимо воли, глаза его то и дело останавливаются на голых, сильных икрах Лены.

Выжимая тряпку, она перехватывает его взгляд.

— Шел бы ты куда-нибудь,— говорит она недовольно.

— Сейчас... Давно здесь работаешь?

— С первого колышка.

— А сама откуда?

— Я-то? Я из лесу.

Лена продолжает мыть, но через некоторое время снова перехватывает жадный взгляд Виктора.

— Ты уйдешь или нет, бесстыжие глаза?..

— Куда я пойду? У меня нога болит...— отвечает Виктор.

— Болит? — Лена выпрямляется и, озорно сверкнув глазами, подымает юбку, открывая продолговатый синячок на бедре.— Я тоже тогда стукнулась. До сих пор синяк. Гляди-ка.

Виктор растерянно моргает, словно в лицо ему внезапно ударил яркий свет.

— На этой нету ничего — видишь? — продолжает мучить его Лена.— А на этой — во какой синяк... Да ты гляди, не бойся.

— А чего бояться...— в смятении бормочет Виктор.— Что я, ноги не видел...

Дрожащими пальцами он передвигает шахматные фигурки.

И вдруг вскакивает. С горящими глазами он приближается к девушке, обнимает ее.

— Лена... — только и может произнести он.— Лена...

— Прими руки! — строго приказывает она.

Виктор крепче обнимает ее.

— Прими руки, тебе говорят!

Резким движением она освобождается и, опуская юбку, отходит к ведру.

Виктор идет за ней.

— Не подходи! — хватая ведро, говорит Лена.

Он останавливается, колеблется и делает еще шаг.

— Не подходи! — с явным намерением облить Виктора произносит Лена.

Протянув руки, Виктор шагает к ней почти вплотную, но в это время с треском распахивается окно и на пол летят осколки. В тайге свистит и завывает ветер.

«Туши костры! — слышны крики.— Заливай жар!»

— Что это? — останавливается Виктор.

— Беда!— отвечает Лена.— Буря идет.

15

С бетонной плотины открывается широкий вид на строительную площадку гидроэлектростанции. На воде застыли красно-желтые корпуса землесосов. По обоим берегам тянутся пульповоды. Осторожно водят своими журавлиными головами высокие краны. По кольцевым дорогам бегут самосвалы с бетоном.

Смирнов, Булыгин, прораб-железнодорожник, грузный начальник строительства ГЭС и худощавый нервный представитель лесхоза наблюдают с плотины за привычно напряженной работой строителей.

К ним подходит заросший густой щетиной медлительный человек в морской фуражке. По виду его сразу можно определить, что он давно тоскует от безделья.

— Когда же море заливать будут?— с тоской в голосе спрашивает моряк.

— Мы не задержим,— отвечает страдающий одышкой начальник строительства ГЭС.— Выведут из зоны затопления лес — и начнем заливать...

— Надо торопиться, — прерывает его Смирнов.— А то морской бог совсем у нас одичает... Знакомься, Иван Денисович,— начальник будущего порта. Как идет вывозка леса? — строго и требовательно обращается он к представителю лесхоза.

— Вы же сами были... — взрывается тот, но, поймав строгий взгляд Смирнова, продолжает спокойнее.— Вы же сами видели... Разве без железной дороги такую силу поднимешь? Дорога подойдет — все очистим.

— А что железная дорога,— подхватывает прораб.— Моста все равно нет! В реку упремся и встанем.

— Видишь, морской бог,— констатирует Смирнов, сочувственно взглянув на печального моряка.— Все наши дела упираются в мост.

Булыгин, сердито прищурившись, смотрит на хитроватого прораба.

— Ну что же...— медленно произносит он.— Чтобы не задерживать товарищей, придется открыть движение в июне — июле.

Прораб, украдкой начавший жевать бутерброд, кашляет, поперхнувшись.

— Ты шуток не шути,— хмурится Смирнов.— Тебя серьезно спрашивают.

— А я не шучу. В июле мост будет. Зимой поставим опоры.

— Смотри, Иван Денисович,— предупреждает Смирнов.— Зима здесь не такая, как у вас, на западе. Суровая. Глаза мерзнут.

— А мне и надо похолодней. Буду ставить сваи со льда.

— Со льда? Не понимаю.

— Очень просто. Соберем на берегу и потащим по льду на салазках.

— Это что-то новое...

— На днях приедет специалист. Может, слышали — Одинцов... У него диссертация о ледяных переправах.

Откуда-то сверху, словно с небес, раздается механический голос репродуктора с украинским акцентом:

— Товарищ Булыгин, во второе отделение к телефону. Повторяю. Товарища Булыгина срочно приглашают к телефону.

— И тут разыскали...— морщится Булыгин.

— Потом побеседуешь,— берет его под руку Смирнов.— Пошли заседать. Обсудим и твои сваи...

Они идут по плотине.

Они идут вдоль пирсов и причалов, строящихся на сухом месте.

— Здесь будут пришвартовываться пароходы,— говорит Смирнов.

— Товарищ Булыгин,— срочно к телефону! — снова раздается голос по радио.— Товарища Булыгина вызывает Северная!..

Булыгин останавливается. На лице его беспокойство.

— Надо все-таки узнать, что у них там.

●

— Буря, Иван Денисович. У нас буря! — кричит в телефонную трубку Маслюков.— Копры завалило...

Окна кабинета распахнуты настежь. Свистит ветер.

По кабинету вьются служебные бумаги, и Маслюков, не отрывая трубки, ловит их левой рукой.

Ветер срывает со стены картину, изображающую будущий мост...

●

— Я не глухой... Говорите тише...— Булыгин стоит в тесном сыром отсеке плотины, где временно расположилось второе отделение. напряженно слушает.

— Что там у вас стряслось... Громче говорите! Громче!

●

Буря идет по строительству моста.

Она с корнем выворачивает вековые деревья, ломает толстые стволы, срывает с кольев палатки.

Она рушит эстакаду, копры.

Белье, сорванное с веревок, разноцветными птицами вьется над головами людей.

Пахомов идет против ветра, словно в воде, держа в руках шапку.

Ровно, зловеще гудит ветер.

Обезумевший лось выскочил на строительную площадку и промчался прямо под носом Пахомова.

●

— Алло!.. Алло!..— кричит в трубку Булыгин.— Ничего не слышно! Да подождите вы стучать!— поворачивается он к испуганной машинистке.

●

Буря идет по тайге.

С треском валится лиственница, увлекая вслед за собой телеграфный столб.

Рвутся и свертываются спиралями провода.

Из чащи вырывается медведь и, как солому, ломая ветви, устремляется дальше.

●

На плотине ждут Булыгина Смирнов и остальные участники совещания. Смирнов нетерпеливо поглядывает на часы.

Внезапно он замечает Булыгина.

Булыгин бежит по дороге, но не к нему, а в противоположную сторону.

— Что с ним?— спрашивает Смирнов.

Все с удивлением следят за Булыгиным.

Вот он поднимает руку, останавливает самосвал.

Вот самосвал поднимает кузов и вываливает бетон у дороги.

Булыгин садится в кабину. Машина срывается с места, разворачивается и мчится вдаль.

Кузов так и остается поднятым. Видно, шофер совсем растерялся от неожиданного напора Булыгина.

Смирнов и начальник строительства ГЭС недоуменно переглядываются.

— Оригинал,— качает головой Смирнов.

●

Буря кончилась так же внезапно, как началась.

Словно скелет ископаемого чудовища, лежит поломанная эстакада.

Над землей торчат уродливые, волосатые корни деревьев.

И только в распадке, возле палаток, чудом устояла громадная лиственница, и вся она, словно новогодняя елка, увешана сорванным с веревок бельем.

Вдоль поверженной эстакады с каменным, ничего не выражающим лицом шагает Булыгин.

По пути к нему робко пристраивается Маслюков.

Едва покосившись на него, Булыгин продолжает идти, не сбавляя шага. За ними увязывается Пахомов.

— Напрасно мы рамные опоры ставили,— говорит наконец Маслюков, заглядывая начальнику в глаза.— Надо было на сваях.

— Тут рама не виновата,— замечает Пахомов.— Тут раскос виноват.

Булыгин идет молча, словно загипнотизированный.

— Не по-сибирски сработано,— говорит Удачин.

Все больше и больше людей движутся вслед за Булыгиным. Растерянные рабочие, мастера, инженеры, словно к магниту, стягиваются к начальнику в эти тревожные минуты. Все с надеждой смотрят на него, ждут ободряющих слов.

Внезапно Булыгин останавливается как вкопанный.

Вдали, у газика-вездехода, стоит Анна Семеновна.

Не ускоряя шага, Булыгин подходит к ней.

— Приехала?— спрашивает он деревянным голосом.

— Приехала, Ваня.

— А где вещи?

— В машине. Боже, какой ты худой, бледный...Что с тобой?

Булыгин, словно спросонья, оглядывается кругом.

— Ничего, ничего...— с трудом произносит он, обнимая наконец жену.— Тут рама не виновата... Раскосы были слабы, Анка...

— И пуговица совсем оторвалась... Потерял, конечно?

— Ничего... Надо было раскосы усилить. По-сибирски надо было... А где вещи?

— В машине, Ваня, в машине.

— Ничего... Ты не волнуйся...не волнуйся, Анка, обойдемся и без эстакады.

Анна Семеновна жалостливо смотрит на него.

— Обойдемся!.. Вот она, пуговица... Начнем готовиться к надвижке. Приедет Одинцов— и начнем...Со льда будем.

— Одинцов не приедет, Ваня.

— Приедет! Он там наряды выколачивает...

— Он не приедет. Он работает в министерстве.

— В каком министерстве?—Булыгин отступает на шаг и смотрит на жену остановившимся взглядом.— А как же?.. Как же сваи?..

— Что будем делать, Иван Денисович?— спрашивает, подойдя, Маслюков.

— Подлец,—тихо произносит Булыгин и, как-то обмякнув, садится на обвязку копра.

— Что?

— Вот подлец!—И словно впервые увидав Маслюкова, спрашивает: — А как вы думаете?

— Полагаю, что надо готовиться к надвижке свай по льду.

— По льду?— взрывается Булыгин.— А с кем я буду надвигать? С вами? На два дня уехал, а вы эстакаду завалили.

— Вы...— запинается Маслюков.— Не имеете права...

— Что-о-о?— угрожающе поднимается Булыгин.

— Эстакаду завалила буря. И теперь у нас нет другого выхода. Надо наводить по льду.

— А разрешение центра у вас есть?

— Будет! Я уверен — будет разрешение.

— Ну вот что, — решительно произносит Булыгин.— Надвижку по льду — забыть. Немедленно восстанавливать эстакаду и сыпать островки.

— Но, Иван Денисович...

— Сыпать островки — ясно?

16

ПРОШЛО ДЕСЯТЬ ДНЕЙ

Золотая таежная осень.

На берегах, среди темных елей и сосен, ярким багрянцем сияют березы и осины.

По реке плывут червонные опавшие листья.

Из воды торчит шест, к которому прибита табличка со свежей четкой надписью: «Первая опора». Возле моста заякорена баржа.

Рабочие сыплют грунт из баржи в воду.

ПРОШЛО ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ

Начало зимы. Гнутся под мокрым ветром голые березы.

По реке идет сало.

Возле покосившегося шеста с оплывшей от дождей надписью «Первая опора» самосвал сыплет с эстакады грунт.

ПРОШЛО ТРИДЦАТЬ ДНЕЙ

Зима. Побелела тайга, побелели берега. Декабрь густо навалил сугробы.

Возле впаянного в лед шеста, на котором едва видна вылинявшая надпись «Первая опора», огромная прорубь. Самосвалы сыплют в прорубь грунт.

17

Алмазное царство тайги. Холодное зимнее солнце.

Среди белых сосен и лиственниц, среди пней, накрытых боярскими шапками снега, среди ветвей, украшенных пушистым кружевом куржака, чернеет на откосе гольца широкий забой карьера.

Ожидающие очередь самосвалы стоят с работающими моторами. Двигатель нельзя заглушить ни на минуту — на морозе не заведешь.

Замотанные до бровей в заледеневшие шали и шарфы люди долбят мерзлую землю. Среди работающих не сразу угадаешь Лену, бородатого парня — Удачина, его юную жену Оксану. И только нескладная фигура Виктора, дремлющего у костра, сразу бросается в глаза.

Лена готовит шпур для взрыва. Удачин помогает ей: он бьет тяжелой кувалдой по зубилу, и мерные удары разносятся далеко в морозном воздухе, и после каждого удара с ближних сосен струйкой сыплется снег.

В забой карьера пятится самосвал.

— Кончай работу!— кричит из кабины пожилой водитель.—День актируется!

— А сколько градусов?— спрашивает Удачин.

— Полсотни шесть, полсотни семь—вот так вот... На градуснике не видать. Шкалы не хватает.

— Скоро там конец-то?

— Конца не видать. Сыплем, как в бездонную бочку.

— Река уносит,— говорит Удачин.— Ну и удружили работенку!

И он с такой злобой бьет кувалдой по глыбе, что земля мелкими брызгами разлетается в разные стороны.

— Уходить отсюда надо,— вздыхает Лена.

— А куда?— Удачин бросает кувалду и пытается размотать шарф, прилипший к бороде.

— Да куда хочешь,— Лена подходит к нему и помогает распутать шарф.— Хоть на железную дорогу. У нас тайга загудела: куда ни пойдешь, в самосвал упрешься.

— Лешка!— зовет Удачина его ревнивая супруга.— Ступай сюда!

— А чего!— отвечает тот.—Она верно говорит. Работаем, работаем, а дела не видать. Зазря получку получаем. Хватит. Надо расчет брать.

— А кто за тебя островки отсыпать станет?

— Начальник сам управится,— смеется Лена.—Из него вон из самого песок сыплется.

— Шш,— останавливает ее Удачин, кивая на Виктора.

— А чего? Пусть послушает да отцу расскажет. Тоже мне начальник! Сам надумал по льду сваи тащить, да сам испугался. Только народ раздразнил.

— Лешка!— зовет Оксана.— Ступай сюда!

Рабочие забрасывают инструменты в кузов, лезут в машину.

— Виктор!— кричит из кузова Лена.— Поехали!

— Да он застыл совсем, не видишь, что ли...—высовывается из кабинки пожилой шофер.— Это тебе нипочем, а он парень нежный, столичный... Дай-ка ему погреться.— И он протягивает Лене военную флягу.—И пешком его гони... В машине вовсе застынет.

— Спирт пить умеешь, москвич?— подойдя к Виктору, спрашивает Лена.

— А чего — не пил я его, что ли...— усмехается Виктор.

Лена снимает с ремня покрытую пухом инея алюминиевую кружку и наливает немного спирта.

— На. Веселись...

Она с насмешливым любопытством наблюдает, как, молодцевато подбоченясь, Виктор одним глотком осушает жгучую влагу и с видимым усилием старается не поморщиться.

Но все портит неожиданное обстоятельство: он не может опустить кружку.

Край алюминиевой кружки припаялся к его губе.

Растерявшись, он осторожно пробует отклеить ледяной металл от кожи, но из этого ничего не выходит.

Хорошо еще, что рабочие уехали.

— Добавить? — покатывается со смеху Лена.

Виктор оборачивается. Не сводя с девушки глаз, резким движением он отрывает от кожи кружку. С губы его медленно, как сургуч, ползет кровь.

— Добавь,— с трудом шевеля губами, произносит он и протягивает кружку.

Лена смущается.

— Чего же ты... Добавь...

Виновато взглянув на него, Лена достает платочек и, смочив спиртом, утирает кровь с его подбородка.

— Ну вот...— говорит она ласково.— Теперь, однако, и целоваться можно.

— Смеешься, да?— тяжело дыша, произносит Виктор.— Смеешься?— Губы его дрожат, и он готов заплакать.

— Ладно тебе... Не серчай...

— Чем я виноват, что отец у меня такой...

— Не серчай... Ну, дурная я... Ладно.

Она обнимает его, гладит его шапку и вдруг целует долгим, крепким поцелуем.

Некоторое время они оба, ошеломленные, смотрят друг на друга. Потом Виктор решительно обнимает ее и целует сам. И сразу же, чего-то испугавшись, оглядывается.

— А ты не бойся, москвич,— ласково шепчет Лена.— Тут делай что хочешь. Тайга не скажет.

— Неужели ты уйдешь, Лена?

— Конечно, уйду... Чего мне тут...

— А я?

— Ну ладно, ладно...—словно вспомнив что-то неприятное, она отстраняется от Виктора.— Побаловались, и хватит... Ступай домой — мама дожидается.

Она срывается с места и исчезает за деревьями.

— Лена!— кричит Виктор.

Загадочно молчит тайга.

— Лена!— кричит Виктор во всю силу легких.— Где ты? Лена!

Тайга молчит.

— Я знаю, ты слышишь меня! Если уйдешь, я тоже пойду! Слышишь? На край света пойду! Лена-а-а!..

Эхом перекатывается голос Виктора по молчаливой тайге.

18

Комната Булыгиных.

Среди бревенчатых стен странно выглядят стол на гнутых никелированных ножках и такие же современные металлические стулья.

За окном печально завывает вьюга.

Анна Семеновна заканчивает накрывать на стол, когда с грязным мешком в руке появляется Пахомов. Мешок беспокойно шевелится, и из него доносится пронзительный визг.

— Что это, Петр Савельевич? — удивляется Анна Семеновна.

— Сейчас какой год на дворе? — отряхивая снег с полушубка, прищуривается Пахомов.— Отбей-ка двадцать пять годиков назад.

— Не понимаю...— глядя на шевелящийся мешок, пожимает плечами Анна Семеновна.

— А ты Магнитку припомни... — Точь-в-точь как сейчас, январь, пурга. В кино «Встречный». Прибег я за тобой с билетами, а ты уже ушла.

— С Иваном Денисычем ушла...— улыбается Анна Семеновна и рассеянно кладет к одному прибору две ложки, а к другому две вилки.

— Кто бы другой — я бы тебя без бою не выпустил... А Иван Денисович — иное дело... Свадьба-то у вас была в июне?

— В июне.

— Так вот,— Пахомов вытряхивает из мешка малюсенького поросенка.— Ты его выходи, откорми, а летом станем вашу серебряную свадьбу играть.

— Что выдумал!— всплескивает руками Анна Семеновна.

А поросенок деловито тычется во все углы, мелко помахивает хвостиком, проверяет, нет ли где-нибудь съедобного.

Из соседней комнаты входит Булыгин.

— А-а-а, рабочий класс!— равнодушно приветствует он Пахомова. — Добре, добре.

— Садись с нами, Савельич,— приглашает Анна Семеновна.

— Я отобедал...А ужинать... вроде рано...

— Пришел, так садись, — раздраженно обрывает Булыгин.— Нечего церемониться.

Увидев, что Анна Семеновна ставит рюмки, графин с водкой, собиравшийся было уходить Пахомов меняет решение и подсаживается к столу.

— А это что такое?— смотрит на жену Булыгин, заметив, наконец, поросенка.

— Порося вам принес,— деловито поясняет Пахомов. — Молока ему не надо, что под рукой... Очистки...

— Так...—наливая водку, тянет Булыгин. — Работа стоит, а мы поросят разводим...

— Ты на поросят не обижайся. На себя обижайся,— и, повернувшись к жене Булыгина, продолжает:— Ребята хоть сейчас готовы по льду сваи тащить, и Маслюков рвется, а твой не велит.

— Свая весит сто двадцать тонн! Если бы вы с вашим Маслюковым понимали весь риск... Анна, соли!

— Что ты сердишься, Ваня? — останавливает его жена.

— Еще не хватало! Он меня учить будет!

— Небось, когда мы с ним у одной головешки грелись, он не мерил, кто кого больше учит. И машин тогда не было, а зарплата...проще сказать, за спасибо работали. А дело у прораба Булыгина шло... И хотя ты с тех пор вознесся над людьми, как ангел небесный,— оборачивается Пахомов к начальнику и чокается,— осталось у тебя от прораба Булыгина только один звук, одна фамилия...Тяжело с тобой работать.

— А тяжело, так иди. Не держу.

— Куда мне идти,— искренне удивляется Пахомов.— Мне такой мост доверили, а я уйду...Нет уж, придется маяться,— он машинально чокается с Булыгиным,— пока тебе по шапке не дадут. На такой стройке в головах надежный коммунист стоять должен.

— Я, к твоему сведению, раньше тебя в партии.

— Ну так что? Я про стаж не говорю. Стаж у тебя идет к коммунизму,— он снова машинально чокается с Булыгиным,— а сам ты в обратную сторону.

Булыгин, сжимая кулаки, поднимается над столом.

— Скажи спасибо, что я твой начальник,— медленно произносит он.— А то бы я тебя за такие слова...

Как на грех, в этот момент ему под ноги попадается поросенок. Булыгин пинает его носком сапога, и несчастный поросенок с визгом летит в угол.

— Ты говорил, у головешки грелись,— продолжает Булыгин.— Верно, грелись! Потому что железный был народ. А теперь мальчики да девочки. Мелюзга. Лишний раз лопатой не кинут — подгоняй экскаватор. Не мосты с вами строить, а бабочек ловить,— и, хлопнув дверью, он выходит из комнаты.

Печально смотрит на дверь Анна Семеновна.

— И на что только ты за такого выходила, Анна Семеновна,— произносит Пахомов с укором и болью.

19

На реке отсыпан только один островок, и на этом островке собрана единственная опора.

Вечер. То попадая в огни фонарей, то исчезая в морозном тумане, грузно шагает по льду Булыгин.

Вокруг — ни души. Тишина. Только в широкой проруби на месте соседней опоры звучно чавкает вода.

Изредка к проруби подъезжает самосвал, сыплет грунт в воду.

Шофер, безнадежно махнув рукой, отправляется в новый рейс, и опять тишина.

Но вот Булыгин прислушивается.

Вдали перекликаются молодые голоса, слышится смех...

Какие-то люди выходят на лед и неровной цепочкой приближаются к Булыгину.

Они идут с пожитками, с котомками, с фанерными чемоданами, идут, пересекая реку, с берега на берег.

— Вы куда?— спрашивает головного Булыгин.

— Уходим, товарищ начальник,— отвечает тот.

— Не показалось нам у тебя,— говорит второй.

— Нам на отстающих стройках непривычно,— добавляет жена Удачина, поскользнувшись.

— И заработок у тебя морально неустойчивый...— заключает Удачин.

Обомлевший Булыгин молча провожает рабочих глазами.

Они уходят все дальше и дальше, шорох шагов становится тише, а Булыгин упорно смотрит им вслед.

Снова слышится шум. Это уходит со стройки еще одна бригада.

Булыгин отступает в темноту и видит...

В хвосте цепочки людей идет Лена, а рядом с ней его сын — Виктор. Хотя его плохо видно, но сомнений нет — это Виктор. Под мышкой у него шахматная доска. Тихо побрякивают шахматные фигурки.

— Виктор!— окликает отец, выступая из темноты.

— До свидания, папа,— говорит Виктор, опустив голову.— Работать иду... на железную дорогу.

— А у отца разрешение спросил?

— Мне мама позволила.

— Добре...— тянет Булыгин.— Значит, и ты... туда же... Ну, они — ладно... А ты... от отца бежишь...— ему тяжело говорить, в горле словно застряла корка.— Отца бросаешь...

— Я бы остался... Если бы...

— Что — если бы?

— Если бы ты... не был начальником,— глядя вбок, произносит Виктор.

— Вон что...

— До свидания, папа.

— Прощаться с тобой не хочу. Иди.

Виктор бежит по тропке. Брякают в коробке шахматные фигурки.

— Виктор!— внезапно зовет Булыгин.

Виктор останавливается.

— Пойди сюда.

Виктор, оглядываясь на Лену, возвращается.

— Смотри там...— запинаясь, произносит отец.— Работай как положено. Людей не смеши.

— Хорошо, папа.

— И на гольцы не лазай... Шею свернешь... Ну давай, поцелуемся, что ли?

Виктор робко подходит к отцу и обнимает его.

— А теперь иди...Иди, иди... нечего тут... Догоняй...

Одиноко, словно старый дуб, стоит на ветру Булыгин.

По тропинке тянет салазки парень в фуражке ремесленника.

— И ты тоже?— спрашивает Булыгин.— Бегите, бегите... Все бегите...

— Я не бегу, товарищ начальник...Я потихоньку... Гвозди велели на левый берег свезти...

— А-а, гвозди...— облегченно вздыхает Булыгин.— Тяжело, наверное? Давай повезем вместе. Мне по пути.

●

И снова комната Булыгина.

— Ты зачем отпустила Виктора? — спрашивает жену Иван Денисович.

— Там ему будет лучше, Ваня.

В это время где-то далеко-далеко, глухо, один за другим, ухают два взрыва.

Минута напряженной тишины — и снова ухает взрыв.

— Что это?— спрашивает Анна Семеновна.

— А это,— хрипло произносит Булыгин, — на пятки нам наступают. Железная дорога идет...— Он садится за стол и сжимает голову руками.

— Слушай, Анка...— тихо произносит он.— Ты вот что мне скажи... Может, действительно я уже... Может, действительно это все... И не щади меня. Не жалей. Ты первая должна сказать мне правду.

Тяжело, словно камни, падают эти слова.

— Не смей... Не смей думать об этом, Ваня. Слышишь, не смей,— шепчет Анна Семеновна.

И впервые за много лет эти пожилые люди обнимают друг друга так же, как давным-давно, как в молодости.

20

По заснеженной зимней дороге, виляя из стороны в сторону, пробирается газик-вездеход. Очертания его едва заметны в белой пурге.

Машина останавливается у насыпи, на которой в беспорядке набросаны шпалы и рельсы, возле вагончика, вросшего скатами в землю.

Дверца газика отворяется, и из машины с трудом выбирается человек в длинном сторожевом тулупе.

Вагон-теплушка, оборудованный под служебное помещение станции.

Вместо печки — железная бочка, накаленная до того, что бок ее стал прозрачно-малиновым.

Женщина в цигейковой шубке, устроившись на сосновом чурбаке, сушит у печки чулки.

Модные, на высоких каблуках туфли ее валяются на полу. От чулок идет пар.

Свистит метель.

Ветер качает вагон. Покачивается портрет на стене.

Женщина неподвижно смотрит на огонь. Ее угнетает какая-то тяжелая, остановившаяся дума.

В углу, у стола, железнодорожный прораб стоя пьет чай.

Входит человек в длинном тулупе. Дверь вырывается из его рук и громко хлопает о наружную стену.

Кое-как справившись с дверью, пришедший отряхивает снег, опускает высокий воротник.

— Скоро дрезина?— спрашивает он с непринужденностью частного гостя, обивая о стойку рукавицы.

— Какая дрезина в такую погоду,— отвечает прораб, узнав Маслюкова. — Куда вас опять погнали?

— План утверждать. Возим туда-сюда бумажки, а толку чуть...

— Товарищу Булыгину видней.— Прораб указывает глазами на женщину. — Иной бумажкой от кого хочешь заслониться можно.

— Сибирь— не канцелярия,— возражает Маслюков, не заметив предостерегающего знака.— Здесь не бумажки писать, воевать надо... Штурмовать, понимаете ли... А у нас все люди на тормозах. Только машинистка в полную силу работает.

— Что вы, что вы!..— косится на женщину прораб.— Вам такого начальника поставили, а вы... Мне бы такого хозяина, я бы с утра до вечера чай вприкуску пил... Не человек — держава...

— Да если бы не Булыгин,— сердится Маслюков,— мы бы сейчас опоры ставили!

— И ставьте. Вы все-таки главный инженер.

— Я вспоминаю, что я главный, когда зарплату выдают,— задыхается Маслюков.— Буду в городе, попрошу, чтобы перевели куда-нибудь. Хватит...

— Ну и проситесь!— внезапно вскакивает женщина.— Я думала, только у нас такие люди, а и здесь, оказывается, то же самое.

— Это вы? — удивленно поднимается Маслюков, узнав Олю.— Как вы здесь?

— Проще всего сбежать, когда трудно,— продолжает возмущенная Оля.— Сбежать и наговаривать на человека.

— Вы меня не поняли...— начинает Маслюков.

— Я очень хорошо вас поняла.

— Нет, нет... мне будет очень жаль, если вы подумаете... Именно вы... Я очень уважаю Ивана Денисовича...

— А чаек-то остыл,— бормочет прораб.— Совсем остыл чаек...

— Просто ему трудно в этих условиях,— продолжает Маслюков.— Он не может...

— Когда вы сделаете столько мостов, сколько сделал папа, тогда будете судить, что он может, а что не может.

И с этими словами Оля направляется к двери.

— Куда вы!— пытается остановить ее прораб.

— Что вы!— вторит Маслюков.—В такую погоду!

Оля выходит из вагона.

Маслюков прыгает вслед за ней в сугроб.

Оля идет, то и дело проваливаясь в глубокий снег.

— Вы же замерзнете!— кричит Маслюков.

— Отстаньте, пожалуйста!

— Наденьте, по крайней мере, тулуп, валенки.

Он снимает тулуп и накидывает на плечи Оле. Она сбрасывает тулуп в снег и идет дальше.

Маслюков хватает в охапку одежду и кричит шоферу:

— Разворачивайся!

Набирая скорость, бежит газик. Из дверцы торчит край полушубка и хлещет по ветру.

Газик нагоняет Олю, замедляет ход.

Оля непреклонно идет вперед.

Газик медленно движется рядом с ней.

Свистит метель.

Оля падает в сугроб.

Маслюков выскакивает в снег и почти на руках тащит Олю в машину.

— Папашин характер! — качает головой прораб, наблюдая за происходящим с порога.

21

В сумрачной, грязной клетушке женщина задает корм поросенку.

Сквозь щели задувает снег, в углах поблескивает иней.

На пороге останавливается Оля.

— Мама,— нерешительно произносит она.

Женщина оборачивается. Лицо ее туго, по-деревенски закутано шалью.

И только когда она изумленно восклицает: «Олечка!», становится ясно, что это Анна Семеновна.

— Что с тобой сделали, мама,— тихо произносит Оля, оглядывая грубый халат матери, надетый на шубу и завязанный тесемками, валенки с огромными калошами, жесткие брезентовые рукавицы.— А где отец?

— На мосту. День и ночь на мосту... Ну, рассказывай, рассказывай... Что Павел?

— С Павлом все кончено.

— Я так и знала.

Анна Семеновна обнимает дочь и шепчет:

— Бедная моя девочка...

Обе женщины стоят обнявшись, и слезы ползут по их щекам.

●

На улице возле газика стоит, поеживаясь от холода, Маслюков.

В руках у него — женские туфли на высоких каблуках.

— Давайте снесу,— предлагает шофер.

— Ты поезжай...— говорит Маслюков, укрывая туфли от снега за пазуху.— Я сам... сам отнесу... А ты поезжай.

Шофер ухмыляется и включает скорость.

— Надо валенки забрать,— смущаясь, объясняет Маслюков.— Понимаешь, валенки... Так уж я сам...— И, вовсе смешавшись под умным взглядом шофера, опускает глаза.

●

В комнате Булыгиных за кипящим самоваром продолжают разговор Оля и Анна Семеновна.

— Как в таких случаях полагается, Павел сказал «останемся друзьями»...— грустно улыбаясь, говорит Оля.— Изредка звонит. Сообщает, что говорят в министерстве о папиных неприятностях.

— И что же там говорят?

— Ну, что говорят.— Оля опускает глаза.— Что папа стареет... Что командовать стройкой ему не под силу... что он... как это... оторвался от жизни и... как это... да, заадминистрировался... В общем, говорят, что ошиблись, и его надо как-то отстранить.

— И Павел с удовольствием передает все это?

— Нет, почему... Он огорчен. Он даже пытается устроить папе отпуск.

— Какой отпуск?— настораживается Анна Семеновна и, налив в чашку заварку, забывает налить кипяток.

— Ну, отдохнуть... месяца на два.

— Это тебе сказал Павел?

— Да, мама. Он обещал добиться...

— Чего добиться?

— Да отпуска же.

— Какое безобразие...— Анна Семеновна поднимается. — Какая низость!

— Что ты, мама!

— Неужели ты не понимаешь...

— А что?

— Неужели ты не понимаешь, что означает этот отпуск?

— Разве это плохо?

— Глупая ты моя девочка... Отца хотят снять с работы.

— Не может быть...

В это время в дверях появляется Маслюков. В руках его туфли. Не обратив на него внимания, Анна Семеновна стремительно выходит в прихожую.

— Я так и знала...— говорит она, срывая с вешалки пальто.— Я чувствовала... Он не оставит нас в покое...

— Вот... Я принес... Вы забыли...—начинает Маслюков, но и Оля не слушает его.

— Может быть, это не так... Пускай папа позвонит ему...— советует она матери.

— Папе не о чем говорить с ним.

— Куда ты! На улице такой холод!

— С ним буду говорить я.

Растерянный Маслюков ставит у двери туфли, забирает валенки и скрывается за дверью.

— Я ему скажу сама... все скажу... И что ты разбросала свои туфли!

— Застегни пальто, мама!

Но Анна Семеновна уже идет в контору, и ее темная фигура скоро скрывается в метельной мгле.

●

В диспетчерской покойно тикают ходики. Усталый диспетчер безнадежно взывает: «Левый берег», «Левый берег»— и дует в трубку... Появляется Булыгин.

— Дайте ГЭС,— приказывает он.— Срочно.

— Линия занята, товарищ начальник. Министерство...— значительно произносит диспетчер.

— Кто говорит?

— Анна Семеновна.

— Это еще что!— хмурится Булыгин.— Разъединить!

— Неловко, товарищ начальник. Москва на проводе.

А в соседней комнате, не подозревая, что в дверях стоит Булыгин, Анна Семеновна говорит громко и торопливо:

— Да, жена Булыгина... И я вам должна сказать, что никаких заявлений Иван Денисович подавать не будет. Если управление считает нужным, пусть назначит его прорабом, мастером, плотником — кем хотите, но с моста он не уйдет. Нет, вам не понять его, Павел Акимович. Почти всю жизнь он прожил на берегах рек, и всюду на этих реках поднимались высокие, надежные мосты. Они стоят до сих пор, эти мосты, и по ним до сих пор, не сбавляя скорости, идут поезда. Если бы вы видели, как Иван Денисович усмирял Иртыш, где течение за версту гнало камни, как боролся с разливами Сакмары, как наводил пролетные строения через Неву под бомбами и артиллерийским обстрелом,— тогда бы вы поняли, что такое строитель. А вы видели, как он подписывает бумажки, и вам кажется, что это самое главное в его жизни... Нет, Павел Акимович. Для поправки здоровья Ивану Денисовичу надо строить мосты. И он будет строить... Придет время, и здесь, в Сибири, через наш мост, не сбавляя скорости, пойдут поезда...

И слова ее летят вдогонку за солнцем, над ночной тайгой, украшенной электрическими огнями новостроек, над хребтами Урала, залитыми вечерней зарей, над Москвой, блистающей под ярким солнцем.

●

Анна Семеновна выходит в диспетчерскую.

— Ваня! — испуганно вырывается у нее при виде мужа.

— Что ты тут делаешь?—спрашивает он, и по тону его голоса легко догадаться, что он все слышал.

— Это я так... Ты понимаешь... Оля разошлась с Павлом Акимовичем.

— Правильно сделала... И нечего было бегать в такую стужу...— Булыгин подходит к жене, хочет обнять ее, но, покосившись на диспетчера, ограничивается тем, что заботливо поднимает воротник ее пальто.

— Вот что...— говорит он диспетчеру.— Вызовите главного инженера и всех начальников отделов.

— Что ты, Ваня! Два часа ночи!

— А в Москве семь часов вечера. Будем работать по-московски...— И, заметив, что жена направляется к выходу, говорит:— Останься и ты, Анна.

22

Ночь. В кабинете Булыгина — заспанные начальники отделов. Среди них на краешке стула Анна Семеновна. Булыгин стоит возле машинистки и с видимым усилием, слово за словом произносит рубленые фразы приказа.

— Приказ по строительству...

Быстрый стук пишущей машинки вторит его словам.

— Ввиду того что стройка находится под угрозой срыва,— продолжает Булыгин,— принимаю решение: отсыпку островков прекратить и подготовиться к надвижке свай по льду.

В связи с этим приказываю:

Первое. Главному инженеру — наметить трассу и усилить несущую способность льда путем намораживания. Сделать лед стальным.

Второе. Начальнику отдела механизации — привести в полную готовность дизельные тракторы — три основных и два аварийных. На основные тракторы посадить трактористов, достойных этой чести.

Третье. Начальнику производственного отдела — форсировать изготовление свай на берегу. Все дела бросить и на сборке находиться безотлучно.

Четвертое. Инженеру по технике безопасности. На обоих берегах организовать спасательные команды и обогревательные пункты. Обеспечить проведение работ без потерь в личном составе.

Пятое. Ввиду особой срочности — работы вести круглосуточно. Людей кормить на льду. Спать на льду.

Общее руководство работами буду осуществлять я.

Главному инженеру — срочно доложить министерству о принятом решении.

●

И, слушая слова этого приказа, мы видим:

как возбужденный, с горящими глазами, Маслюков бегает по льду реки между двумя красными пожарными машинами и показывает, где и на какую ширину надо поливать. Из брандспойтов бьют толстые струи воды. Маслюков уже не раз попадал под холодные брызги, и одежда его успела промокнуть и заледенеть;

как идут по льду тракторы и стальные буксирные тросы, словно змеи, вьются за ними;

как на мощной сварной раме возвышается у берега серая, похожая на домну громада сваи;

как рабочие пробивают во льду широкую полынью;

как Маслюков бежит к телефону и, возбужденно размахивая рукой, кричит что-то в трубку.

И, наконец, мы видим огромную трубу сваи, собранную на берегу и укрепленную на раме.

Булыгин и Маслюков проверяют надежность креплений.

К Маслюкову подходит посыльный и дает ему телеграмму.

В телеграмме сказано:

«Ввиду недостаточной несущей способности льда надвижку свай по льду запретить. Впредь неуклонно руководствоваться утвержденным проектом организации работ. Одинцов».

Маслюков поспешно сует телеграмму в карман.

— Как будто бы все готово...— говорит Булыгин.— Когда будем начинать, главный инженер?

— Я думаю... дня через два-три,— мнется Маслюков.

— Что? Оробел?— взглядывается в него начальник.— Как до дела дошло, так испугался? Будем начинать завтра.

23

У здания школы тормозит газик.

Не дождавшись, пока машина остановится, Маслюков прыгает в снег и бежит к дверям.

Оля ведет урок пения.

Маленькие ребятишки — коренные сибиряки, белокурые рязанцы, черноглазые якуты — старательно выводят слова простенькой песенки.

В дверь просовывается голова Маслюкова.

— На минутку, Ольга Ивановна,— зовет он.— На одну минутку...

— Тише! У меня урок.

— На одну минуту... Очень важно...

— Что такое?

Оля выходит в коридор.

— Вот, пожалуйста. — Маслюков протягивает ей телеграмму.

— Какая низость...— шепчет Оля, пробежав глазами печатные строчки.

— Ваш муж ставит себя в неприятное положение. Конечно, он специалист, я не отрицаю, но... Мне придется сообщить, что такое решение ни на чем не основано. Он не знает ни толщины льда, ни местных условий...

— При чем тут лед,— вздыхает Оля.— Разве в этом дело, дорогой Андрей Филимонович.

— Так в чем же?.. Простите, но я буду жаловаться на вашего супруга.

— Он мне чужой.

— Как — чужой?

— Так. Совсем чужой. Еще больше чужой, чем всегда.— И, несмотря на грусть, с которой были произнесены последние слова, Оля не может удержаться от улыбки, глядя, как вытягивается лицо Маслюкова.

— Вы не вернетесь к нему?— бесцеремонно спрашивает он.

Оля качает головой.

— Никогда не вернетесь?

— Никогда.

— О, это замечательно!.. Не то, что не вернетесь, а то, что я прибежал к вам... Теперь мы... Теперь мы будем бороться!

— Подождите! Возьмите телеграмму!

— Ах да, телеграмма! Ивану Денисовичу— ни слова! Хорошо?

— Хорошо, Андрей Филимонович.

— Ни слова, понимаете? Теперь мы будем бороться.

И, схватив бланк, Маслюков выбегает, позабыв закрыть дверь.

Оля прислушивается к удаляющемуся шуму машины. На лице ее появляется мечтательная улыбка, и она на секунду закрывает глаза. Потом возвращается в класс, где ребята затеяли веселую, шумную возню.

Увидев учительницу, все садятся за парты и затихают.

А пущенный кем-то бумажный голубь плавно садится на учительский стол.

Все с той же мечтательной улыбкой Оля берет голубя, рассматривает его и вдруг, к удивлению рябят, по-мальчишески запускает в воздух.

24

У берега возвышается десятиметровая громада железобетонной трубчатой сваи.

Все готово к надвижке.

От тракторов тянутся кривые, прогнутые тросы.

За полыньей трепещут на вешках красные флажки, отмечающие створ трактористам.

Между флажками, у теодолита, пританцовывает на холоде дежурный геодезист.

На берегу стоит Булыгин.

К нему подходит долговязый прораб.

— В конторе главного инженера нет, Иван Денисович,— докладывает он.

Булыгин молчит. Только злые желваки играют на его скулах.

— На бетонном заводе Маслюкова нет,—рапортует второй прораб.

Булыгин молчит.

Вокруг него собираются инженеры, техники.

На мотоцикле подъезжает молодой мастер.

— Нету!— кричит он издали.

— Может, начнем, Иван Денисович?— нерешительно нарушает молчание долговязый прораб.

Булыгин спускается на лед и мерным шагом идет к полынье, глядя под ноги, словно испытывая своей тяжестью загадочный лед. Пройдя полпути, останавливается. Думает. Зачем-то топает ногой. Снова думает. Наконец он возвращается тем же мерным шагом и говорит удивительно будничным голосом:

— Давайте начинать.

Прорабы разбегаются по своим местам.

Рычат тракторы.

Возле Булыгина появляется Оля.

— Папа,— волнуясь, говорит она.— Может быть, лучше подождать Андрея Филимоновича?

Булыгин молчит.

— Как ты думаешь?

— Я думаю, что тебе тут нечего делать. Иди пой.

— Он приедет... Он скоро приедет.

— К шапочному разбору приедет.

— Кто лебедками командовать будет?— подбегает к начальнику Пахомов.— Где Андрей Филимонович?

— На лебедки становись ты,— приказывает Булыгин.— Нет твоего Андрея Филимоновича. Сбежал. Струсил. Как до дела дошло — сбежал.

— Вот ты всегда так...— волнуется Оля.— А он приедет. Я знаю. Он обязательно приедет.

— Лучше ему не приезжать,— цедит сквозь зубы Булыгин и вдруг внимательно вглядывается в лицо дочери.—Вон что! И его зацепила? Влюбчива как кошка, матушка. Сначала Одинцов, теперь этот. Ну и выбираешь ты себе кавалеров!

— Разве его можно сравнивать с Одинцовым?

— Такой же подлец. Такой же дезертир.

— Подожди его, папа!

— И ты не лучше, раз тебя на такую дрянь тянет.

— Отец!

— Убирайся отсюда...Что вы, не видите — полозья примерзли! Подгоняй аварийный трактор!

Во время этого разговора происходит следующее:

Трактористы одновременно включают скорость, тросы натягиваются, как струны, но свая не движется с места.

Тракторы буксуют, скребут гусеницами лед, рывками дергают сани, стараясь отклеить полозья.

По приказу Булыгина к углу саней прицепляют аварийный трактор.

И снова машины начинают дергать громадное сооружение по диагонали.

Рывок... Задний ход... Рывок...

Оля беспокойно оглядывается, ища глазами Маслюкова. Но его все нет.

Между тем лед трещит. Сани отклеиваются.

Медленно пошла свая.

Видно, как под ее тяжестью садится лед и выжимается из трещины вода.

— Пошел!— изумленно восклицает стоящий рядом с Олей рабочий.

Плавно, словно лебедь, рассекая воду, идет по льду свая.

Рядом в развевающейся шубе шагает Булыгин.

Прямо под его ногами появляется трещина.

— Вперед!— командует он.

Громада сваи движется дальше.

Нивелировщик, приникнув к трубе теодолита, следит за створом.

— Держи пробку радиатора на флажок!— кричит Булыгин трактористу.

Медленно движется свая.

Пройдено сто метров, пройдено двести.

И вдруг раздается резкий звук треснувшего льда.

Трещина прошла вдоль реки и образовала перед санями нечто вроде порога.

Крутой спиралью взлетает в воздух лопнувший трос.

Оказавшийся на весу мощный стальной полоз гнется под тяжестью сваи, как будто он сделан из олова.

Свая медленно кренится назад.

— Вперед!— истошно кричит долговязый прораб.

— Стой!— раздается голос Булыгина.

— Что вы, Иван Денисович! Вперед!

— Стой!— громко повторяет Булыгин.

— Ребята, беги!— кричат рабочие. — Валится! Валится!

Народ разбегается от громадной железобетонной трубы в разные стороны.

И только Булыгин стоит один против медленно кренящейся в его сторону сваи.

Он стоит, сжав кулаки и упрямо ссутулившись, не сводя со сваи холодных тяжелых глаз.

И, словно подчиняясь его воле, свая замирает в наклонном положении.

Впрочем, Оля уже не видит этого.

Она выбирается из толпы и, не оглядываясь, бежит от берега.

Навстречу идет Анна Семеновна.

— Не ходи туда, мама!— хватает ее за руку Оля.— Я тебя прошу, не ходи!

А к Булыгину, опасливо оглядываясь на сваю, подходят рабочие.

Булыгин достает платок и проверяет направление ветра.

— Добре...— произносит он хрипло.— Надвижку остановить. За ночь трещины запаяет мороз. Утром потянем до полыньи.

Он вытирает платком крупный пот, струящийся по его лицу, и заканчивает:

— Вот так.

25

В вагоне-теплушке, оборудованном под длительное жилье, по стенам развешаны веера из крыльев и хвостов глухарей.

В центре теплушки выложена большая плита. Здесь — общежитие девушек — строительниц железной дороги.

Над одной из постелей— винтовка.

Полулежа на постели, Лена спокойно напевает песенку и перелистывает маленький альбом, в котором школьницы обычно пишут стихи. В альбоме наклеены фотографии.

На подушке лежат беличьи рукавички.

— Можно?— раздается у двери голос Виктора.

Застигнутая врасплох, Лена стремительно прячет альбом под подушку.

— А я тебе... я тебе рукавички сшила,— растерянно говорит она, поднимая с пола упавшую рукавицу.— Гляди...

Подозрительный взгляд Виктора устремлен на подушку.

— Ну, чего встал. Садись.— Лена незаметно прикрывает подушкой край альбома.— Примерь. Впору ли.

Уловив ее движение, Виктор так же подозрительно вглядывается в ее лицо.

Лена опускает глаза.

— Слушай, Лена,— говорит он угрюмо.— Почему ты таишься от меня?

— Ладно тебе. Гляди, какие рукавички.

— Прячешь что-то... По воскресеньям пропадаешь неизвестно где... Да подожди с рукавицами!— раздраженно отводит он ее руку.

— Вон ты какой! Да ты что? Что ты надо мной за полковник! Почему я тебе обязана отчет давать?

— Потому что я люблю тебя,— произносит Виктор.—И ты это знаешь...

— Знаю.— Опуская голову, Лена садится на кровать.— Потому и таюсь.

— Значит — не веришь?

— То-то и беда, что верю.

— Если бы верила, понимала бы... что тебе незачем скрывать. Ничего. Даже самое страшное...

— Ну ладно...— Лена смотрит на Виктора и так, не сводя с него глаз, шарит рукой под подушкой и достает альбом.— Гляди мою жизнь... А поглядишь — бери рукавицы и уходи. Только не спрашивай... Ничего не спрашивай... Все одно — не скажу... Ничего не скажу...

Она говорит все громче, все напряженнее, и последние ее слова прерываются рыданиями.

— Что с тобой, Лена?

Виктор бросает на постель раскрывшийся на лету альбом.

— Что ты, Лена? Обиделась?..— Виктор растерянно надевает рукавицу. — Смотри-ка... Как влитая... Да что ты?..

Рыдания сотрясают Лену. Виктор обнимает ее, гладит по голове.

— Я обидел тебя... Обидел... Ну прости... Это все потому, что я тебя так люблю, как еще никогда в жизни. И рукавичку люблю, потому что ты шила ее, и табуретку люблю, потому что ты сидела на ней, и вагончик люблю, потому что твой вагончик... И Сибирь я полюбил, и останусь здесь навсегда. Потому что лучше Сибири нет ничего на свете, потому что это твоя Сибирь...

Во время его страстной речи Лена постепенно затихает и украдкой закрывает альбом.

— Ну, успокоилась?— спрашивает Виктор.

— Успокоилась.

— Можно поцеловать?

— Можно.

Виктор целует ее и говорит:

— Давай карточки вместе смотреть.—И он тянется к альбому.

— Не надо!— тревожно встрепенувшись, приказывает Лена и пытается выхватить альбом из его рук.

— Нет уж... Давай посмотрим.

Завязывается борьба, которую Виктор воспринимает как шутливую возню. Изловчившись, он переворачивает страницу, но Лена впивается зубами в его руку, и альбом падает на пол.

— Да ты что... С ума сошла!— произносит ошеломленный Виктор.

Лена молча смотрит, как он надевает шубу, как направляется к двери. И, только когда он берется за скобу, говорит виновато:

— Возьмешь рукавицы-то?..

Он останавливается.

Она подходит к нему, осторожно и нежно поднимает его больную руку.

— Ничего, однако. Заживет скоро...— говорит она.— Ребятам скажи — Жучка цапнула.— И, чувствуя, что сейчас Виктор снова потянется к ней, говорит торопливо:— А теперь ступай. Чумная я какая-то стала. Спать хочу... Ступай, москвич. Я буду тебя во сне глядеть. Ступай...— И она нежно целует его укушенную руку.

●

Виктор спускается со ступенек и останавливается у освещенного окна вагончика.

Изнутри тихонько задергивается занавеска.

По стеклу пробегает темная тень платья.

— Спокойной ночи, Лена,— тихо говорит Виктор.

— И чего там у них стряслось?— раздается возле него голос прораба.

— Где?— вздрагивает Виктор.

— Да на мосту. Маслюков приехал... Как полоумный... Лица на нем нет. Смирнова ищет. И что там такое?

— Не знаю...— произносит Виктор, но вдруг его взгляд падает на вагончик. Через открытую дверь льется граненый сноп электрического света. В дверях стоит Лена, одетая по-походному, с мешком за спиной.

— В совнархоз поехал Смирнова искать...— продолжает прораб.

Но Виктор уже не обращает на его слова никакого внимания. Он не сводит глаз с Лены.

А она спускается вниз, становится на лыжи, прилаживает ремни и широким мужским шагом уходит в тайгу.

Виктор бросается вслед за ней, утопает по пояс в сугробе, выбирается на тропинку и, подбежав к вагончику, хватает первые попавшиеся лыжи.

26

Вверх по сопке шагает Булыгин.

Он идет мимо оживленных, веселых плотников, трактористов, слесарей, механиков, идет сильным молодым шагом.

Он идет и улыбается, улыбается непонятно кому — себе ли, окружающим, или так просто — никому и ничему.

Мы первый раз видим улыбку на его лице, светлую улыбку победителя, чрезвычайно молодящую этого человека.

Из машины выходит Маслюков, измученный и небритый.

Глаза его воспалены. Видно, что несколько дней и ночей он не спал.

Пошатываясь, Маслюков приближается к Булыгину.

— Иван Денисович,— с трудом произносит он, протягивая начальнику телеграмму. — Я искал Смирнова...

Булыгин идет, словно не замечая Маслюкова, радостный, улыбающийся.

— Двое суток искал...— продолжает Маслюков.

— И не нашел, конечно?— произносит Булыгин.— Ну-ну, что у тебя?..

Он берет телеграмму и останавливается.

— Прошу вас...— торопливо говорит Маслюков, пока Булыгин читает,— не отменять надвижки... Свая пройдет... Я уверен... Надо бороться... Надо добиваться решения... Иван Денисович...Не отменяйте, пожалуйста.

Булыгин смотрит на него смеющимися глазами.

Он обнимает за плечи Маслюкова и ведет его на утес, туда, где хлопочет возле лебедок Пахомов.

Отсюда хорошо видно: свая стоит на своем месте, на полынье. Ее опускают на дно. Она уже наполовину в воде. Надвижка благополучно закончена.

Глаза Маслюкова изумленно округляются.

Губы его дрожат. И вдруг он начинает плакать. Плачет некрасиво, как мальчишка...

— Ну чего ты, чего...— удивляется Булыгин.

— Ничего, Иван Денисович,— смущаясь своей слабости, произносит Маслюков.

— Ладно. Следующую будешь наводить ты.

И Булыгин рвет телеграмму на мелкие кусочки.

— Иван Денисович,— оживляясь, обращается к нему Маслюков.

Но Булыгин смотрит, как Пахомов ходит вдоль лебедок, и командует, чтобы травили тросы. Старый плотник по инерции все еще продолжает уже ставшую ненужной и бессмысленной работу.

— Кончай, Савельич!— кричит Булыгин.

Но Пахомов, увлеченный делом, не слышит его.

И тогда Булыгин, к удивлению Маслюкова, хватает снежок и метко запускает в Пахомова.

Тот оглядывается. Ему и в голову не может прийти, что такими шалостями занимается начальник строительства, да еще такой начальник, как Булыгин. И, недоуменно оглянувшись, Пахомов пытается солидно командовать, чувствуя себя, однако, несколько глуповато, как всегда бывает в подобных случаях.

— Кончай, дед!

В спину ему летит второй снежок. И тут в глазах хитрого старика загораются озорные искорки. Когда новый ком снега попадает в него, он бросается за сугроб и начинает бомбардировать Булыгина снежками.

— Вот тебе за деда! Ты раньше меня дедом станешь... Скоро станешь...

— Небось не скоро,— бросает снежок Булыгин.— Ольга собиралась — не вышло!

— Тут дело верней!.. Виктор возле Лены кругами ходит... Во, припаял!— радуется Пахомов меткому удару.— Сразу тебе и сноха и внучек!

— Как это!

— Ленка-то с довесочком.

— С каким довесочком?— настораживается Булыгин.

— Ребенок у нее!.. Во, припечатал! Она его у лесника прячет.

— Зачем прячет?— ничего не понимает Булыгин.

— Нагуляла с кем-то... Вот и прячет.

Булыгин стоит, остолбенев, не обращая внимания на очередной снежок, рассыпавшийся на его шапке.

27

У избушки-зимовья, затерянной в тайге, Лена развешивает на просушку детское белье — маленькие рубашонки, чулочки с петельками, лифчики.

К ней подходит снаряженный для охоты Родионов.

В ногах его вьются собаки.

— Давно пришла?— спрашивает он.

— Утром.

— А кто за тобой шел?

Лена тревожно настораживается.

— След в след шел...— продолжает Родионов.— А потом либо свернул, либо отстал.

— Где отстал?

— Верст десять отсюда... Следы плохо видать. Снежок порошит.

Лена закусывает губу и что-то соображает, не замечая того, что ветер срывает с веревки детскую одежку.

— Дедушка, дай собаку, а?— волнуясь, просит она.

— Да ты что! Я в тайгу иду.

— Так у тебя две,— торопливо уговаривает Лена, надевая лыжи.

— А меньше нельзя. Как я, к примеру, в тайге спать лягу.

— Дай, дед, одну...

— Одна сторожит, другая заместо подушки... Как я тебе дам?.. Да ты что? Куда сорвалась?..

Лена, не отвечая, берет палки и устремляется в тайгу.

Она не выбирает дороги, задевает головой и плечами ветки, и рыхлые снежные комья густо осыпают ее с ног до головы.

— Виктор!— кричит она.

Эхо перекидывает ее голос далеко за сопки.

Лена останавливается, прислушивается.

Тайга безмолвствует.

— Виктор!

Лена срывает с головы платок, прикладывает к ушам ладони, чтобы слышнее было. И стоит, прислушиваясь, вся белая от снега, словно в маскировочном халате.

Ответа нет.

Лена бежит дальше, царапая лицо о ветки ерника.

И вдруг резко останавливается.

Полузаметенная снегом, лежит беличья рукавица.

Лена прячет ее за ватник, внимательно осматривается.

Но не кричит. Почему-то теперь она боится крикнуть.

Она видит свежеполоманные ветви кустов.

А вот — разрытые, потревоженные сугробы. Здесь Виктор собирал валежник.

Лена медленно скользит вниз по сопке. По ветру тянет дымком.

Уже виден слабый, прозрачный дым тлеющего костра.

Воткнутые в снег, торчком стоят лыжи.

А возле костра дремлет на корточках Виктор.

— Виктор!— произносит шепотом Лена.

Она бросается к нему, прикладывает щеку к его губам.

— Милый ты мой,—жадно дыша на него, растирая ему щеки и уши, шепчет Лена.— Застыл, вовсе застыл... Желанный... Что же ты так, родимый ты мой...

Она снимает с его безвольного тела ватник, джемпер, рубаху, растирает снегом его голую белую грудь.

— Милый,— все шепчет она, ласково и испуганно.— И зачем ты в тайгу заехал душу мою сушить... Похудал-то как... Одни уши остались. Милый...

Виктор с трудом открывает глаза.

— Лена... —слабо улыбнувшись, произносит он...—Хорошо тут как...

— Хорошо!— сразу сменив тон, отвечает она сердито.— Зачем в тайгу пошел? Кто тебя тянул? Хожу по лесу, кричу—весь голос перекричала, а он тут сидит, греется... Да еще возле берлоги... Чего глядишь? Вон куржак — медведь надышал. Все глаза из-за него выхлестала... Вставай, одевайся!—Она бросает ему одежду.— Чего ты за мной пошел?

— Мне надо было сказать тебе...—с трудом произносит Виктор,— что я все равно люблю тебя, Ленка...

28

Вагончик девичьего общежития. На табуретке расставлены шахматы.

Лена и жена Удачина Оксана сидят на кровати и разговаривают. Лена вяжет на спицах маленький детский чулочек. Оксана встревожена и озабочена. В отдалении на койке лежит девушка с бигуди на голове и тихо играет на гитаре.

— Прямо не знаю, что делать...— говорит Оксана.

— Чего делать,— усмехается Лена.— Рожать. Муж у тебя надежный. Звездочку с неба, и ту тебе добудет... И чего боишься?

— Как я тут в дремучем лесу с ребенком стану маяться...

— А что мы, век, что ли, в вагончиках и балаганах жить будем,— вскидывает брови Лена.— Да у нас тут города подымутся...школы... цветочки посадим... дорожки выстелим.

— Это еще когда,— вздыхает Оксана и, понизив голос, спрашивает:— Говорят, хину пить— помогает?

— Твой велел?

Оксана отрицательно качает поникшей головой.

— Смотри не дури!..

— Страшно, Ленушка... Как вперед погляжу— страшно.

— Эх ты! Мой Гошка без отца растет, а гляди какой,— она показывает Оксане альбом.— А разве я жалею... Я не такая, как ты,— вперед не глядела. Полюбила — ровно ослепла. А потом вижу — не то. Мудреный какой-то. Очки на носу. А я простая. Ситцевая. Месяц поспали — и в разные стороны.

— Как же это ты так?

— У тебя мать-отец живы?

— В Костроме живут.

— Ну вот. А у меня нет никого. Детдомовская я. Государственная. Одной жить ни то ни се,— все равно, что чулок без пары. Небось сама знаешь— охота к кому-нибудь прислониться. Сердечко погреть. Вот и прислонилась...

По ступенькам топают ноги, и в вагончик входит Булыгин.

Тяжелым взглядом осматривает он стены, койки, плиту. Девушка с бигуди на голове вскакивает.

— Я к тебе, Лена,— говорит Булыгин.— Чего это у вас за концерты...

Далеко обходя Булыгина, девушка с бигуди выходит и уносит гитару. Оксана небрежно накидывает на себя платок.

— Сиди, чего ты...— останавливает ее Лена.

— Нет, я пойду...Я после...— И, пятясь, Оксана выбирается из вагончика.

— Садитесь.— Лена снимает со скамьи шахматную доску и перекладывает ее на постель.

— Играешь?— кивает Булыгин на шахматы.

— Учусь.

Булыгин садится и медлит, подбирая в уме подходящую фразу, с которой можно начать тяжелый разговор. Подождав немного, Лена начинает укладывать шахматные фигурки.

— Как тут Виктор?— наконец спрашивает Булыгин.

— Ничего. Лучше, чем на мосту. В последнюю получку девятьсот вывели.

— А ты откуда знаешь?

— Я все про него знаю.

— Слушай, Лена. Уговори его вернуться домой.

— А чего? У вас рабочих не хватает?

— Я к тебе не шутить пришел!

Булыгин поднимается с табуретки.

— А вы не кричите... Зачем его уговаривать, когда он мне самой нужен.— Лена аккуратно складывает шахматные фигурки.— Кто же меня в шахматы учить будет?..

— Отстань от него!.. Понятно?.. Ведь не замуж же ты за него собралась.

— Может, и замуж. А захочу, так гулять стану, это уже какая на меня фантазия нападет.

— Женой ты ему не будешь.

— А почему? Бить да любить станет — хороша буду.

— Он знает, что у тебя?..— Булыгин мнется и покачивает руками, так, словно баюкает ребенка.

— Когда надо, узнает.

— Так ты что же... Душу ему сломать хочешь?

— Душу сломать?— Лена с силой захлопывает коробку.— Да вы что, не видите, что при мне он человеком стал. Помните, какой он приехал? Ходил... Спотыкался. Пустая была балаболка. Балаболка с белыми ручками. Чему вы научили его? Куда направили? А возле меня он работать стал. Ходить научился. Пройдусь с ним — девчонки завидуют... Не пущу его. Не пущу! С вами он вовсе пропадет...

Лена хочет сказать еще что-то, но слова останавливаются у нее в горле. В вагончике появляется Виктор.

Все время, пока Лена говорила, Булыгин стоял, опустив голову, словно принимая справедливые удары. И появление Виктора вдруг испугало его.

— Папа!— удивленно произносит Виктор.— Ты чего здесь?..

— Да вот зашел...узнать... Как ты тут...

— Я — нормально...— И только для того, чтобы не тянуть неприятной паузы, Виктор спрашивает:— Как на мосту?

— Входим в график. Все сваи поставили. Может, вернешься?

— Нет, папа.

— Ну ладно... Пойду.

— Нет, обождите,— останавливает его Лена.— Вы уж скажите, зачем пришли. Правду скажите.

Булыгин молчит.

Виктор озадаченно смотрит то на него, то на нее.

— Ну чего же вы...— продолжает Лена.— Меня ругаете, сами молчите. Видишь, Виктор, он стыдил меня, что я тебе про ребеночка не сказала.

— Про какого ребеночка?

— Про своего. У меня сынок есть. Гошка. К нему я и бегаю... А скоро муж приезжает. Лейтенант с пистолетом. Ты забери свои шахматы... А то приедет, спросит откуда... Беды не оберешься. Он у меня свирепый... Ну чего стоишь. Бери.

Ошеломленный Виктор машинально берет из рук Лены шахматную доску, пробует что-то проговорить, но дрожащие губы не слушаются его, и вдруг, резко повернувшись, он выбегает из вагончика.

За ним направляется Булыгин. Остановившись на пороге, он тихо произносит:

— Мужа-то нету?

Лена молчит.

За Булыгиным хлопает дверь.

А Лена падает лицом в подушку и лежит неподвижно, как мертвая.

Едва слышно бренчит за дверью гитара.

29

ПРОШЛО ТРИ МЕСЯЦА

Светит теплое майское солнце. Пробивая путь в сугробах, бегут по откосам новорожденные ручейки.

Строительство моста сильно двинулось вперед.

Словно вмерзшие в лед, стоят все восемь опор. Правобережная ферма уже готова, и, как бы продолжая ее, строители на весу собирают следующий пролет. В пролете, примыкающем к левому берегу, заканчиваются монтажные работы. Стальные переплеты фермы опираются на устой и на временную деревянную опору, и до основной опоры осталось три-четыре панели. В этом месте дела подвигаются особенно быстро. Поднимаются и опускаются краны, сверкают огни сварки, стучат заклепочники. По всему видно — сейчас здесь решающий участок.

И именно сюда в сопровождении Маслюкова и Булыгина направляется председатель совнархоза Смирнов.

— Через неделю посадим ферму на опору, понимаете?—жестикулируя, объясняет Маслюков.— И тогда нам ледоход не страшен. Крайние фермы будут противовесами, понимаете... Иван Денисович предложил монтировать на весу...

Булыгин идет рядом и снисходительно слушает.

Смирнов поднимает голову. На верхнем поясе стоит Виктор.

— А, заяц,— улыбается Смирнов.— Как дела?

— Ничего,— хмуро отвечает Виктор.

— Чего невеселый? Начальник обижает?

— Никто меня не обижает,— не принимает шутки Виктор.

— Начальник!— слышится откуда-то снизу.— Поди-ка сюда.

Под фермой идет Родионов. За ними бегут его верные собаки.

— Чего тебе?— спрашивает Булыгин.

— Вчерась медведя видал!— кричит снизу Родионов.— Медведь проснулся!

— Какой медведь?— ничего не понимает Булыгин.

— Обыкновенный!.. Гляди, как бы худо не было.

— Здравствуй, Родионов,— подходит к перилам Смирнов.— Откуда?

— Зверовать ходил. Медведь из берлоги вышел. Считай — скоро лед пойдет.

— Когда?

— Каждый день жди. Может, завтра. Может, послезавтра.

И Родионов спокойно шествует дальше.

— Ерунда,— машет рукой Булыгин, отходя от перил.— Приметы. По нашим данным, река вскроется через десять дней.

— Вы не очень-то полагайтесь на эти данные,— предупреждает Смирнов.— Он тут век живет. Лед может тронуться каждую минуту.

— Это невозможно...— беспокойно оглядываясь, вмешивается Маслюков. — Это нельзя допустить... Понимаете? Лед собьет временную опору— и... и... ферма повалится...

— Подрывники готовы?— спрашивает Смирнов.

— В порядке... Будем лед крошить на мелкие осколки,— говорит Булыгин.

— Может, подослать вертолеты?

— Думаю, без них обойдемся. Андрей Филимонович, перебросьте сюда всех мон-

тажников с правого берега. Работать круглосуточно... Подрывников вывести на лед. Виктор!— внезапно накаляется он. Ты что, работать пришел или бабочек ловить!

Но Виктор словно застыл на верхнем поясе. Не обращая внимания на окрик отца, он напряженно всматривается вдаль, туда, откуда подходит железная дорога.

Там идут земляные работы. Раздается взрыв.

К месту взрыва бежит Лена.

— Виктор!— угрожающе повторяет отец.

Виктор смотрит на Лену как завороженный.

●

Солнечным полднем на высоком берегу реки идет Лена. Она идет покойным, широким шагом, рассчитанным на долгий, далекий путь.

До нее доносится хор детских голосов.

Она подходит к Оле, вокруг которой столпились поющие мальчики и девочки, и некоторое время слушает песню.

— Хорошая песня... Вот бы слова списать,— произносит она.

— Зачем?— спрашивает Оля.

— Своего бы научила.

— А вы кто!

— Я здесь... на железной дороге. Тут кончили, на другой участок иду. Далеко отсюда... Вы не знаете, где Булыгин работает? Виктор Булыгин...

Оля смотрит на смущенную девушку, и смутная догадка мелькает в ее уме.

— А-а!— тянет она.— Вам позвать его?

— Нет... Ни к чему,— отвечает Лена и добавляет, потупившись:— Издали, однако, поглядела бы.

— Вон он. На мосту. На сварке.

— Где?— жадно ищет глазами Лена.— Где?

— Вон видите — звездочка... Вон там... где перила...

— Вижу...—радостно кивает головой Лена.— Где перила... Вижу.

— Может быть, Виктору передать что-нибудь?

— А вы кто ему?— настораживается Лена.

— Сестра.

— А, сестра...— Лена колеблется.— Нет. Ничего не надо... Хотя вот, передайте.— Она протягивает Оле шахматную фигурку— коня.—Пускай от него у меня ничего не остается...

И, напевая только что услышанную песенку, Лена идет вдоль берега.

Внизу копошатся подрывники: увязывают в пакеты взрывчатку.

Наготове лодки с аварийным инструментом, с бухтами веревок, с пешнями, с баграми.

На крайней левобережной ферме работают монтажники.

Им остается собрать последнюю, опорную панель пролета.

У нижнего пояса, повиснув на карабине, Виктор приваривает перильную стойку.

И вдруг на реке — словно пушечный выстрел.

Длинная черная трещина быстро, как молния, пробегает по льду. Лед шевелится. Кажется, словно река просыпается и поворачивается набок под тяжелым ледяным одеялом. Это первая подвижка.

— Все с моста!— кричит Маслюков.

Сварщики и монтажники, бросая на ходу инструмент, бегут на берег.

Там, на краю устоя, широко расставив крепкие ноги, стоит Булыгин.

— Не успели!.. Иван Денисович!..— в смятении выкрикивает Маслюков.— Не успели!

Взгляд Булыгина устремлен куда-то мимо главного инженера, вперед, в пространство.

— Еще бы два-три часа...— продолжает Маслюков.—А сейчас все... все пропало...

Новая подвижка льда. Новый треск и гром. Новые трещины.

И, словно открывая бесконечный длинный парад, огромная льдина отрывается от своих подруг и медленно движется под мост, между средними опорами.

Вслед за ней пошли другие льдины, большие и маленькие, пошли сплошным стадом, натыкаясь и наползая друг на друга.

— Вон как трясет,— говорит рабочий.

— Подпорки собьет, и вся эта бандура завалится,— говорит другой.

— Я не могу... Я не могу этого видеть,— Маслюков закрывает лицо руками.— Я уйду, Иван Денисович.

— Стойте!

— Что?..— вздрагивает Маслюков.— Может быть... может быть, вернем монтажников, сварщиков?..

— Сварщиков? Туда надо не сварщиков, а смертников,— говорит Булыгин.

И вдруг он берет у ближайшего рабочего кувалду и идет на ферму.

— Иван Денисович,— бежит за ним Маслюков.— Что вы! Куда!..

Булыгин идет по дрожащей ферме. Дойдя до края, он вставляет в отверстие раскоса заклепку и загоняет ее сильными ударами кувалды. Работать ему трудно. Льдины трясут ферму. Булыгину приходится вкладывать в работу всю свою силу и ловкость.

Отблески холодного электрического пламени ложатся на него.

Он оглядывается и видит рядом с собой склоненного у перил сварщика.

— Кто это?— грозно спрашивает Булыгин, пытаясь угадать, чье лицо скрыто защитком.

Сварщик не отвечает.

— На берег!— приказывает Булыгин.

Сварщик молча продолжает работать.

— Как фамилия?

— Булыгин,— отвечает сварщик.

— Виктор? Я тебя прошу уйти... Подумай о матери.

— Я уйду, когда уйдут все, папа.

Булыгин оглядывается и видит: во всех узлах портала, размахивая кувалдами, работают клепальщики.

●

Лена стоит на высоком берегу.

По льду бегают черные фигурки подрывников.

Все чаще и чаще раздаются слабые, словно хлопки в ладоши, звуки взрывов. На реке поднимаются серые метелки воды и льда, и вся эта работа — и султанчики взрывов, и хлопки тола, и игрушечные фигурки бегающих людей —кажется жалкой, беспомощной по сравнению с мощной работой просыпающейся реки.

Все чаще и чаще хлопают взрывы. Все быстрей бегают подрывники, ловко прыгая по льдинам.

Лед идет полным ходом — быстрей у правого берега, медленней здесь, у левого.

Вот плывут льдины со следами ледяной дороги, той самой, по которой уходили со стройки Лена и Виктор. Плывут льдины с указателями, с вешками, плывет рогатая вешка, на которую Виктор как-то вешал свои варежки.

Льдины сплошной массой скопляются у правобережной временной опоры. Удар новой льдины. Еще удар. И временная опора, словно склеенная из спичек, валится в реку.

Услышав грохот бревен, Лена бежит, даже не бежит, а почти падает вниз с высокого берегового откоса.

И вот она уже на льдине.

Бежит рядом с бурятом подрывником, который сгибается под тяжестью толовых зарядов.

— Давай я!— кричит Лена.— Спички давай!

Она берет у него часть груза и бежит в валенках по льду и по воде раскладывать заряды.

●

К склонившемуся над швом Булыгину подходит Маслюков и трогает его за плечо.

— В чем дело?— оборачивается Булыгин.— Не мешайте.

— Людей надо снимать, Иван Денисович,— говорит Маслюков.

— Что такое?

— Смотрите.

Они подходят к перилам и видят: у средних пролетов начинается затор. Застрявшие между опорами льдины торосятся, громоздятся друг на друга, образуя зеленоватые прозрачные горы. А новые льдины идут и идут. Булыгин бледнеет. Теперь, при заторе, вся сила воды и льда устремится сюда, на самую слабую, временную, вспомогательную опору. Теперь авария кажется неминуемой.

— Да,— тянет Булыгин.— Кажется, все.

В это время на мосту появляется Оля.

Не понимая размеров опасности, она идет по вздрагивающей ферме, которая каждую секунду может обрушиться, словно по проспекту.

— Уведите ее,— говорит Булыгин.— Спокойнее только... Спокойнее...

Оля идет навстречу Маслюкову, с любопытством поглядывая по сторонам.

— Когда вы придете обедать? Мама сердится. Вот вам бутерброды.

— Очень хорошо..— бормочет Маслюков, распихивая свертки по карманам.— Мы только что собирались... Очень хорошо...— и он пытается увлечь Олю с моста.

— А где Виктор?

— Он там... внизу...

— Оказывается, вы прекрасный кавалер,— смеется Оля.— Не ожидала... Куда вы меня тащите? Где Виктор?

— Мы его сейчас увидим... С берега.

— Да нет, подождите!— Оля с трудом вырывает руку и достает из кармана шахматную фигурку.— Я должна ему передать... Видите?

— Да, да, конечно...— глуповато мигая, смотрит на фигурку Маслюков. — Я понимаю, но...

— Что вы понимаете? Да не тащите меня... Что с вами?.. Представляете — гуляю с моими малышами... И вдруг подходит девушка.

— Ольга Ивановна...— хриплым, умоляющим голосом перебивает ее Маслюков.

— Кто бы вы думали?— продолжает Оля.— Та самая Лена, в которую влюблен Виктор. Она гораздо лучше, чем я себе ее представляла...

Маслюков ошалело озирается. Внезапно глаза его освещаются радостью.

— Ура! — кричит он хрипло.

Оля испуганно пятится.

Взгляд Маслюкова устремляется вдаль, туда, где появились два вертолета.

Словно гигантские стрекозы, они летят низко над льдинами и бросают заряды с запалами.

Раздаются мощные взрывы. Сила их такова, что взрывной волной вертолеты подбрасывает вверх.

Оба вертолета направляются к затору и начинают разбивать ледяную плотину.

●

И люди и вертолеты ведут отчаянную битву со льдом.

Вот на огромную льдину прыгает Лена. Она кладет пачку тола и поджигает шнур. До этого ей было легко перепрыгивать по стесненным в узком проходе льдинам. Но теперь, когда вертолеты разбили затор, льдинам стало свободнее, и они, расплываясь одна от другой, быстро двинулись вперед. Лена мечется из стороны в сторону, но полынья становится все больше и больше. Расстояние до соседних льдин слишком велико. Лена оказывается одна на ледяном острове, окруженном черной водой.

А льдина мчится прямо к мосту, прямо к временной опоре.

Первым замечает Лену Виктор.

Он срывает с головы щиток и во весь рост поднимается на верхнем поясе.

— Лена!— чувствуя надвигающуюся катастрофу, кричит он.

Он понимает: либо Лена выдернет запал, и тогда невзорвавшаяся льдина с огромной силой ударит в опору и наверняка обрушит ее, либо Лена не выдернет запала.

— Лена!— кричит он отчаянным голосом.— Прыгай! Лена!

Лена замерла, глядя на аккуратный пакет взрывчатки, как на гремучую змею.

Не сводя глаз с взрывчатки, Лена пятится к краю льдины. Губы ее сжаты. Брови сурово нахмурены.

Она пятится, чтобы в последний момент не поддаться невольной слабости.

Шумной струей из шнура выбивается дым.

Девушка прыгает в ледяную воду.

— Лена!— доносится до нее сквозь свист ветра словно несущийся откуда-то с неба стройный хор детских голосов.

Гремит взрыв, и нет на льдине Лены, только черная вода вокруг...

30

Хор детских голосов становится все сильней и торжественней.

Плывут льдины. Их становится все меньше и меньше.

Мутная вода совсем очищается от льда, делается светлей, прозрачней, и в голубой, быстрой струе отражаются белые летние облака.

Перелистываются страницы альбома.

В альбоме наклеены фотографии.

Вот портрет воина-сибиряка в надвинутой на глаза каске. На фотографии надпись: «Привет из Сталинграда».

— Это ее отец,— слышен голос Булыгина.

Вот пожелтевший снимок, вырезанный из старой газеты,— возле коровы стоит смущенная женщина в белой косынке с сильными мужскими руками.

— Это ее мать,— слышен голос Булыгина.— Улита Ивановна...

Вот несколько малюсеньких фотографий Лены. Пятилетняя девочка... Семилетняя. Вот она — остриженная под машинку, в пионерском галстуке — детдомовская, государственная.

— Лена,— слышен голос Булыгина.

Вот групповой снимок с безвкусно исполненной надписью: «Курсы подрывников» на вычурно изогнутой ленте.

Вот смеющаяся, счастливая Лена, снятая вместе с каким-то парнем. Что это за парень — неизвестно. Лицо его вырезано ножницами, и виден только модный пиджак, украшенный множеством значков.

А вот Лена — такая, какой мы ее знаем, в комбинезоне, со смелым взглядом озорных, с лукавинкой глаз. И рядом — фотография голого малыша.

— Ее сын... Гошка,— слышится теплый и грустный голос Булыгина. Его взгляд задерживается на снимке.

На следующей странице — фотография Виктора.

Булыгин молча перелистывает альбом.

Он сидит в своем кабинете, рядом с ним — инженер Никольский, тот самый, которого в прошлом году прочили на пенсию, и Пахомов.

Дверь в соседнюю комнату открыта, и оттуда слышатся глухие удары лома. Затем раздается лязганье гусениц, и в комнату, которая видна через открытую дверь, сквозь стену вламывается бульдозер.

Бульдозер крошит бревна, переборки, и вот уже вместо комнаты — залитая солнечным светом куча бревен, а за ней — летние сопки, ели и сосны.

Булыгин закрывает альбом и бережно кладет в карман.

— Ну что ж,— говорит он.— Начнем испытание?

Никольский вынимает большие кондукторские часы.

— Пожалуйте на локомотив.— И он поднимается со стула.

— Да разве он пойдет на локомотив!.. — возражает Пахомов.— Мы с ним всегда под мостами стояли. Чтобы машинист не смущался. Пошли, Иван Денисович, под мост.

●

В квартире Булыгиных два стола составлены вместе и покрыты свежей скатертью.

Анна Семеновна пересчитывает стулья:

— Здесь Петр Савельевич, здесь Оля с Маслюковым, Виктор, Никольский...

— А здесь будет сидеть Гошка!— раздается твердый, не допускающий возражений голос.

Она оборачивается и видит Виктора.

С решительным видом он приставляет еще один стул и кладет на него шахматную доску.

— Какой Гошка?— не понимает мать.

— Хороший, очень хороший. Он будет жить с нами. Всегда с нами.

И тут Анна Семеновна замечает стоящего на пороге закутанного по самые глаза в платок двухлетнего малыша.

— Что это такое?— она подходит к нему.— Ты чей?

— Мамин,— раздается из-под платка.

— Разве можно так закутывать ребенка!— Анна Семеновна садится на корточки, развязывает платок, приглаживая его влажные волосы. Мальчик прищуривает лукавые глаза, доверчиво улыбается и спрашивает:

— Тетя, а скоро будет воскресенье?

— Скоро, скоро, малыш,— отвечает Анна Семеновна и, обернувшись к сыну, спрашивает:— Отец знает?

— А где он?

— На испытании моста.

— Пойдем, Гошка!

Виктор берет мальчика за руку, и они выходят из комнаты.

●

Под мостом, на плоту, стоят Булыгин, Маслюков и Пахомов.

Над их головами грохочут балки.

Труба к трубе по мосту идут тяжелые паровозы.

На лице Булыгина тревожное ожидание. Он напряженно вслушивается в железное пение раскосов и балок, и темные тени мелькают на его кителе.

— Гляди-ка!— трогает его за рукав Пахомов.

— Ну что там еще?— не отрывая взгляда от дрожащих балок, раздраженно спрашивает Булыгин.

— Да вон... погляди...

— Что такое?

— Гошка.

— Какой Гошка?

— Ленкин... Какой же еще может быть Гошка.

Паровозы гремят все дальше и дальше.

Возникает мощный гудок.

Оба паровоза гудят одновременно.

Они гудят о том, что они уже на том берегу.

Они гудят о том, что мост получился отличный.

Они гудят славу строителям.

Но Булыгин не слышит ничего этого. Он смотрит на берег, туда, где Виктор держит за руку черноглазого мальчика, и лицо его вздрагивает от сдерживаемого волнения.

●

На праздничном столе, возле блюда, на котором покоится розовый поросенок, стоит пирог с кремовыми цифрами «25».

Гости собрались справлять серебряную свадьбу начальника строительства.

В ожидании хозяина Оля поет песню. Маслюков стоит рядом и смотрит на Олю нежным, задумчивым взглядом. Нахохлившись, сидит Пахомов. Одет он изысканно, торжественно, но неумело. Галстук завязан слишком туго, кончики воротничка топорщатся. Старому плотнику неудобно в таком наряде, и он то и дело мотает головой, словно стараясь вытащить из воротничка шею.

Никольский украдкой смотрит на свои большие кондукторские часы.

— Где же все-таки Ваня,— шепчет Анна Семеновна, обращаясь к Пахомову.— Не знаешь, Савельич?

— Как не знать. Знаю,— улыбается Пахомов.— Обратно про свадьбу позабыл. Помнишь, как двадцать пять лет назад? На что хочешь спорю — по мосту ходит! Обратно придется за ним бежать...

— Не надо, Савельич,— мягко останавливает его Анна Семеновна. —Я сама...

●

Сумерки. Над сопками сияют вечерние зори.

По мосту медленно шагает Булыгин, держа за руку маленького Гошку.

— А на запад пойдут товарные составы с лесом,— говорит Булыгин.— Много повезут леса... С одного Пимского водохранилища сорок миллионов кубометров деловой древесины... Пимская ГЭС даст ток... Дорогу электрифицируем, понимаешь... Потянем вторую линию... Второй мост понадобится... Ну, это уж тебе самому придется...

Он задумчиво останавливается, трогает ладонью раскос, нежно гладит его, словно что-то живое. Сбрасывает в воду случайную щепку.

Навстречу идет Анна Семеновна.

Увидев ее белое платье, Иван Денисович останавливается.

Анна Семеновна подходит к нему.

И, забыв обо всем на свете, они обнимаются, словно молодые, так, как двадцать пять лет тому назад.

Вдруг Булыгин вздрагивает и выпускает жену.

Шалун Гошка висит на перилах моста, и головокружительная высота совсем не пугает его.

Булыгин бросается к нему, берет на руки, ставит возле Анны Семеновны и сердито грозит пальцем.

Над сопками полыхают вечерние зори.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Н. Игнатьева

ЧТО ИСКАЛ ХУДОЖНИК?

Задумав киноцикл «Большевики», сценарист К. Исаев и режиссер Ф. Эрмлер посвятили первый фильм этого цикла одному дню Великой Октябрьской революции, тому самому дню, который положил начало новой, социалистической эпохе, новым, невиданным в мире общественным отношениям.

Наше искусство не однажды обращалось к воспроизведению событий памятной осени 1917 года. Прозаики и поэты, живописцы и скульпторы, композиторы и мастера театра отдавали свое вдохновение, свой талант этой теме. Не раз поднимали ее и кинематографисты, создавая такие получившие мировую известность киноленты, как «Ленин в Октябре» А. Каплера и М. Ромма.

То, что К. Исаев и Ф. Эрмлер сегодня вновь взялись рассказать кинозрителю о событиях первого дня революции, конечно, не могло не вызвать живого интереса.

Грандиозные масштабы исторических событий, в которых тесно сплелись судьбы человеческие и судьбы народные, открывают перед художниками возможности глубоких обобщений. Попытка снова привести зрителя на Дворцовую площадь, в коридоры Смольного, в гущу рабочих-красногвардейцев, революционных солдат, матросов была тем более интересной, что предприняли ее опытные и талантливые мастера кино. Острота зрения такого большого художника, как Фридрих Эрмлер, его умение поднимать большие социальные пласты, высокая гражданская направленность его творчества обещали глубокое решение взятой темы. Были все основания ожидать от К. Исаева и Ф. Эрмлера новаторского подхода к историческому материалу, нового прочтения, казалось бы, хорошо известных страниц истории.

В лучших картинах Эрмлера нельзя не заметить характерную черту — сочетание острой публицистической направленности с точностью, даже, пожалуй, тонкостью психологического анализа. Цельности утвержденной художником мысли, силе ее политического накала сопутствовала глубина постижения человеческого характера, стремление передать сложное развитие внутреннего мира человека. Обобщение не привносилось извне, в виде готового тезиса, а рождалось органически, из конкретных действий и поступков героев.

Вот почему показалось естественным и закономерным начало фильма о первом дне Октября — бытовая, даже чуть «приземленная» житейская сцена. Очевидно, — думали мы, — она послужит как бы трамплином для дальнейшей эволюции характеров, через которые и раскроется зрителю идея произведения.

... Старый, облупившийся дом на Выборгской стороне — в сердце рабочего Питера. Небольшая, более чем скромно обставленная комната. Все говорит здесь о тяготах переживаемого времени — холод и голод тут постоянные гости. Тревожно на душе у хозяек дома — матери молодого рабочего парня Николая Тимофеева и его жены Кати. Нет, не может Катя понять и поверить, что та, другая, ради которой Николай пропадает где-то дни и ночи, ненавистная соперница — зовется «Революцией», что именно ей отдает Тимофеев все свои силы, ей поклоняется и служит. Она должна посмотреть своими глазами, что же это такое — революция?

Как будто бы неплохая завязка для конфликта, для дальнейшего столкновения и развития характеров, двух разных натур: Тимофеева — человека, твердо знающего, в чем цель и смысл его жизни,

---

«День первый». Сценарий К. Исаева. Постановка Ф. Эрмлера. Оператор А. Назаров. Художник Е. Еней. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор А. Беккер. «Ленфильм», 1958.

«ДЕНЬ ПЕРВЫЙ»

уверенного в правоте и непобедимости дела, за которое он борется, и Кати — женщины, ограничившей весь мир «своим Колей». Заключалась ли здесь возможность широкой и интересной трактовки темы Октября, темы становления новой эпохи, рождающей **нового человека** с новым, социалистическим мировоззрением? Думается, что да. Но все зависело от воплощения замысла, от того, каким путем пойдут авторы фильма.

Путь, избранный К. Исаевым и Ф. Эрмлером, на мой взгляд, не оказался плодотворным.

Еще читая сценарий, нельзя было не почувствовать назойливой искусственности некоторых коллизий, «заданности» тех или иных сюжетных построений. Тема **рождения нового** истолковывалась в чересчур прямолинейных сопоставлениях. Россия живет ожиданием великих революционных преобразований. Катя ждет ребенка. Этот мотив многократно повторяется, собственно говоря, он становится стержнем произведения; в нем драматург, очевидно, видит образное решение темы.

К сожалению, Ф. Эрмлер не только не смягчил, не сгладил примитивной назойливости подобной параллели — напротив, в картине она стала весьма прямолинейным символом. Показателен в этом отношении финал картины. При штурме Зимнего, на Дворцовой площади погибает Николай Тимофеев. Катя бросается к убитому мужу, но в этот момент у нее начинаются роды. В кадре — труп Николая, рядом с ним — рожающая Катя. Идет штурм Зимнего, старый мир доживает последние минуты, близок исторический час победы нового строя — рядом с местом памятных боев, в подъезде большого дома часовой охраняет роженицу: вместе с новым государством рождается его новый гражданин.

Как бы подчеркивая значение этой сцены, режиссер решает ее в приподнято-патетической манере. Старый питерский рабочий высоко поднимает младенца: «Гляди, кавалер! Для тебя отвоевали! Гляди, не забудь!» Первый крик ребенка сливается со звуками «Интернационала».

Как не почувствовал режиссер всей наивности подобной символики? Трудно понять, почему художник, в творчестве которого острая политическая мысль обычно находила глубокое художественное воплощение, пошел на столь декларативное выражение идеи.

Нарочитая символика подменила в фильме подлинно художественное обобщение. Это сказалось и на решении центральных образов — Тимофеева и его жены Кати.

По замыслу авторов, Катя — это человек, который в картине как бы **рождается духовно** под влиянием окружающих событий. Но видим ли мы

в фильме этот процесс постепенного духовного роста и возмужания героини? Увы, нет. Сценарий дает для этого крайне мало материала актрисе О. Петренко. Катя — Петренко на протяжении всего фильма так и не приобретает черт, которые бы свидетельствовали о серьезном душевном переломе, происшедшем в героине. Образ остается от начала до конца статичным. В самом деле, если бы авторы показали, как в молодой женщине, почти девочке, просыпается глубокий интерес к окружающему миру, как она, выйдя за ворота своего дома и ощутив необычность и значительность происходящего, старается подняться до того уровня понимания жизни, которым обладает Николай,— мы бы с интересом и волнением следили за эволюцией характера героини. Но в фильме Катя — только любящая жена и будущая мать. Причем в любви ее есть какой-то неприятный оттенок навязчивости, который снижает образ.

Статичным, одноплановым оказался в фильме и образ Николая. Разных героев видели мы в картинах, посвященных славным страницам истории нашего государства. Мы видели людей высокого романтического взлета, огненного темперамента, людей со спокойной уверенностью в справедливости и непобедимости дела, которому они отдают жизнь; людей, обладавших великой силой убежденности, непоколебимым мужеством и той светлой мудростью, что ведет за собой массы. Но встречались в иных фильмах этакие герои-бодрячки, простецкие «рубахи-парни»— с удивительной легкостью воспринимали они сложные и великие события современности, с распахнутым воротом и несходящей с уст улыбкой проходили по пылающей земле.

Есть что-то в Николае Тимофееве в исполнении артиста Э. Бредуна от подобных героев. Возможно, артист поставил своей задачей подчеркнуть неисчерпаемый оптимизм Тимофеева, поэтому, очевидно, мы так часто видим в кадре сверкающую белизной зубов широкую улыбку Николая. Но ведь чувство оптимизма не может заменить все остальные качества человеческой натуры. А именно так Э. Бредун попытался выразить характер Тимофеева. Авторы ставят героя в ситуации, требующие огромной собранности мысли и чувств (вспомните сцены в Петропавловской крепости, когда Николай оказывается один на один перед массой весьма противоречиво настроенных солдат, или кадры, рассказывающие о парламентерской миссии Тимофеева, посланного в Зимний дворец с ультиматумом Военно-революционного комитета). Но в образе, воплощенном артистом, не ощущаешь ни сложности характера, ни накала страстей. В стремлении показать своего героя рядовым рабочим парнем актер все время подчеркивает, что он, мол, «слесаренок маленький». А это в результате мельчит, упрощает характер, лишает его жизненной достоверности и значительности.

В фильме герои встречаются с Владимиром Ильичем Лениным. Встреча эта происходит случайно: Владимир Ильич на минуту заходит в одну из комнат Смольного, куда явились Николай и Катя. Но случайность внешняя вовсе не должна означать, что не было внутренней необходимости в этом свидании. Иначе зачем вводить сцену с участием Ленина (притом *единственную* в картине), если она не отражает глубоких драматических связей судеб героев с действиями Ильича? Между тем в фильме как раз и нет этих связей. Встреча с Лениным в Смольном оказалась и для героев фильма и для зрителей случайной по существу. Она никак не отразилась на дальнейшем развитии судеб и ха-

«ДЕНЬ ПЕРВЫЙ»

рактеров четы Тимофеевых, она не открыла нам дорогих и волнующих черт Ильича. Образ Ленина, который в картине о первом дне революции мог и должен был стать образом большой художественной силы, получился в исполнении артиста Г. Юченкова поверхностным, иллюстративным.

●

День первый, день рождения нового общества, нового человека — эта тема не нашла, к сожалению, глубокого решения в фильме. Идея оказалась заявленной прямолинейно, нарочито а не открылась зрителю в тех «внутренних перемещениях, неожиданных проявлениях, формировании... движении характера», которые Горький справедливо почитал самым интересным в художественном произведении. Это лишило картину в целом теплоты и эмоциональной взволнованности, хотя в ней есть сцены и эпизоды, проникнутые большой человечностью, высоким драматизмом.

Скромное место в метраже фильма занимает бой на мосту. но как содержательна и значительна эта сцена, сколько чувств всколыхнула она! Как потрясает зрителя смерть возницы (эту крохотную роль отлично сыграл Ю. Толубеев)! Вот здесь — простота и сила правды, точно увиденной и выразительно переданной художником.

Сцена на мосту по-настоящему динамична. И дело тут не только в характере самого эпизода, требующего напряженного действия. Он насыщен внутренней экспрессией, чего так не хватает большинству других кадров фильма, которые статичны и довольно однообразны по своему изобразительному решению.

Фильм «День первый», разумеется, принесет свою пользу, еще раз напомнив молодым поколениям зрителей о событиях Великого Октября. Но, с точки зрения идейной и эстетической, коэффициент полезного действия такой картины должен был и мог быть значительно более высоким.

Писать о просчетах большого, интересного художника — трудная и неприятная миссия. Приходится это делать потому, что велико наше желание вновь увидеть на экране вдохновенные, страстные работы этого мастера, услышать его по-настоящему новое, смелое слово в искусстве.

И. Борисова

О ВЕРНОСТИ ПЕРВОИСТОЧНИКУ

Пушкинская проза много раз привлекала внимание русских и зарубежных кинематографистов. Были и немые и звуковые пушкинские фильмы. Теперь мы смотрим «Капитанскую дочку» на широком экране.

Повесть написана от первого лица, от лица человека честного, но ограниченного, который, попав волей судеб в гущу пугачевского движения, не мог постичь его существа. Ограниченность ви́дения Гринева грозила скомкать правду жизни. Отвести эту угрозу помогло автору сценария Н. Коварскому внимательное и бережное прочтение повести. Именно внимательное и бережное. Ее диалоги вошли в сценарий почти целиком и почти все. Небольшие перестановки сцен почти неощутимы, настолько редко сценарист прибегает к ним и настолько точно сберегает он при этом текст пушкинской прозы. Реализованы мельчайшие детали интерьера, пейзажа, одежды. Здесь нет шокирующих купюр и слишком смелых перемонтировок текста. Самый капризный блюститель дословности не найдет здесь повода для придирок.

Однако, может быть, именно поэтому зритель, помнящий и любящий повесть Пушкина, будет недоумевать, посмотрев фильм. В чем дело? Как будто бы в фильме все сделано строго, точно, добросовестно. Но где-то затемнилась пушкинская прозрачная простота, куда-то исчезла та художественная достоверность, которая самые далекие и невероятные события делает близкими и по-человечески понятными.

И постепенно, вдумываясь в увиденное, восстанавливая одну за другой пронесшиеся картины, вспоминая песни и напевы, которыми так богат этот фильм, находишь ответ.

Вдруг вспоминаешь смешок, пробежавший по залу, когда на экране три офицера, в решительную минуту брошенные оробевшим гарнизоном, выходят за ворота крепости навстречу противнику. Вспоминаешь это только сейчас, потому что тогда усмех-

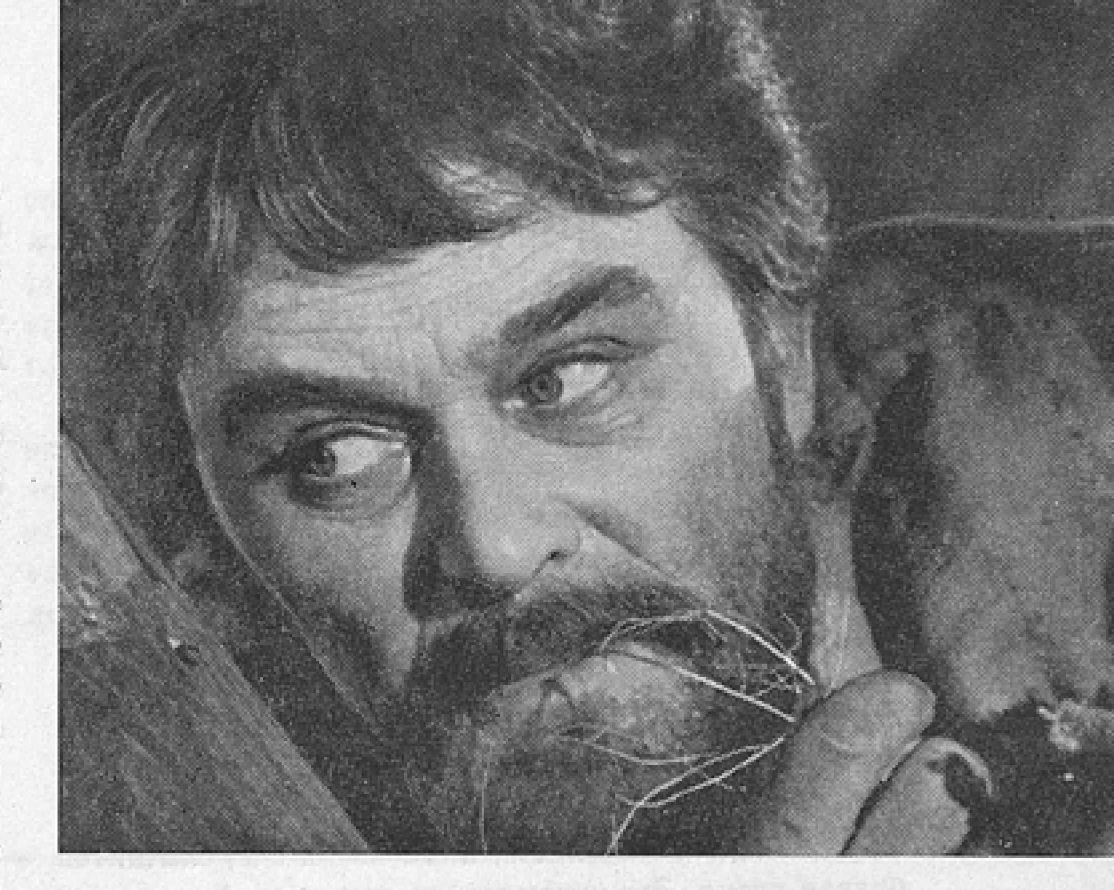
«Капитанская дочка» (по повести А. С Пушкина). Сценарий Н. Коварского. Постановка В. Каплуновского. Оператор Э. Гулидов. Художник Е. Куманьков. Композитор Т. Хренников. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1958.

нулся вместе со всеми — уж очень комичен был вид этих офицеров.

Вспоминаешь и другое, тоже какое-то несуразное чувство, возникшее, когда экран эффектно пересекла фигура Гринева, поверженного на снег вероломным ударом Швабрина. Кадр этот кольнул вас своей бестактностью — вы явно любовались красивостью позы героя, и это любование отнюдь не гармонировало ни со стилем повести Пушкина, ни со стилем той жизни и тех событий, которые в ней описаны. В памяти сразу всплыли и предшествовавшие этому кадру две сцены поединка. Режиссер и оператор не поскупились показать офицерскую дуэль во всей ее элегантности. Очень внимательно следя за текстом Пушкина, они на этот раз пошли на искажение, сюжетно незначительное, но крайне характерное для фильма. В повести Гринев и Швабрин при первой встрече не дрались. Они успели только снять мундиры и обнажить шпаги. Дуэль произошла только при второй встрече. В фильме дуэль происходит дважды — очевидно, во имя ложно понятой кинематографической «эффектности». Ей уделено без нужды слишком продолжительное время. И снята она с явным нарушением колорита повести.

Этот колорит несколько строже выдержан в сценах, посвященных Пугачеву и пугачевскому движению. Величавым и драматичным стремятся представить авторы фильма это движение. С большой экспрессией снята оператором Э. Гулидовым сцена казни Пугачева. Леденящий порядок строя правительственных войск и мятежная толпа народа — эти кадры сменяют друг друга в напряженном контрасте. Когда все пространство экрана заливает море скорбных лиц, следящих за казнью Пугачева, это производит впечатление подлинно драматическое.

Но вместе с тем вспоминается и другой ряд сцен (их, к сожалению, в фильме большинство), когда драматизм ощущается больше как режиссерское задание, нежели как естественный и непосредственный результат происходящих событий. Такой драматизм становится слишком декоративным и не может создать впечатление непосредственной реальности происходящего. И тогда возникает та же картинность, что и в сцене дуэли, картинность того же самого тона. Постановщик фильма как бы любуется своими героями и предлагает зрителю любоваться ими. «Смотрите, — будто говорит он в эпизоде, когда сподвижники Пугачева поют старую бурлацкую песню, — как все это сочно, могуче, самобытно». И зритель как будто соглашается, но согласие это несколько умозрительно. Вам показали картину с натуры, но не самую натуру.



«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА». Сверху вниз: С. Лукьянов в роли Пугачева, И. Арепина в роли Маши, О. Стриженов в роли Гринева

Вслушаемся в песню. Она исполняется излишне профессионально. Чувствуется много раз прорепетированная хоровая слаженность. Нет непосредственности только сейчас воцарившегося настроения. Аппарат не спеша скользит по лицам поющих и слушающих. Но именно скользит. Вам демонстрируют костюмы того времени. Показывают «типажи». Вам не скучно, даже интересно. Но это опять-таки интерес скорее познавательный, нежели эмоциональный. Нет того потрясения, которое пережил Гринев, ибо за альбомными гримами исчезли своеобразные и разнородные характеры поющих.

В эпизодах прохода пугачевских войск, когда поется песня о Михельсоне-генерале, эта декоративность становится совсем откровенной. Бегут, несутся, мчатся лица, а за кадром (совершенно ясно ощутимо, что з а н и м, а не в н е м) слышится бравая песня. Это аккомпанемент к «живой картине». При всей динамичности кадра действия в нем по сути дела нет.

Так рождается иллюстративность, слабеет эмоциональный накал, слабеет драматизм народных сцен. Они становятся фоном вместо того, чтобы стать центром действия.

Громовой смех, зычный крик, дружная песня создают, конечно, в какой-то мере аромат казачьей вольницы, но этого явно недостаточно, чтобы передать размах и могущество народного гнева.

Лаконизм пушкинской повести требовал изобретательного решения сцен пугачевского восстания. И в большинстве эпизодов казни Пугачева авторы фильма доказали, что возможно множество вариантов таких решений, что возможна полноценная кинематографическая расшифровка насыщенного лаконизма пушкинской прозы. Однако эти возможности реализуются преимущественно в финале фильма. Крайне иллюстративно и бегло решены сцены взятия Белогорской крепости и осады Оренбурга. Вовсе выброшена принципиально интересная сцена военного совета у Пугачева. Сподвижники Пугачева показаны либо декоративно, как в сцене песни, либо комично, как в сцене спора Пугачева с Белобородовым и Хлопушей. В результате крестьянский бунт как серьезная и грозная сила отражен в фильме слабо. И несравненно сильнее подчеркнута его обреченность.

Это сказалось и в образе Пугачева. Пугачев (артист С. Лукьянов) выступает в фильме как человек талантливой, богатырской души. Он щедр и лукав, хитер и благороден, поэтичен и жесток. Актер и режиссер стремятся создать характер живописный. И этот характер покоряет, несмотря на то, что в игре Лукьянова слишком часто мелькают жесты и приемы, найденные им в предыдущих ролях. Но в человеческой живописности Пугачева меркнет образ крупнейшего исторического деятеля. Лукьяновский Пугачев скорее играет своей силой и силой поднявшегося за ним народного движения, чем действительно выступает как талантливейший руководитель восстания народных масс.

Сцена, где Пугачев рассказывает Гриневу сказку об орле и вороне, становится эмоциональным центром картины. И не удивительно. Тема счастья стала в фильме одной из магистральных. Мятежное счастье Пугачева и счастье Гринева — счастье в тихих семейных радостях, в сознании выполненного офицерского долга — откровенно сопоставляются в фильме, так же, как резко сопоставляются сами они — кряжистый Пугачев и хрупкий Гринев.

Лукьянов и Стриженов играют в слаженном дуэте. Каждый играет не только свою роль, но и тот контраст, который существует в характерах и стремлениях их героев. Именно поэтому при всем обаянии Гринева счастье его не кажется особенно обаятельным и привлекательным. И, наоборот, куда более бесспорным кажется счастье Пугачева, кладущего голову на плаху за дело народа. Кто убедил в этом зрителя? Ни Лукьянов, ни Стриженов в отдельности. Только оба вместе.

Однако ведь не эта тема является в повести Пушкина центральной. Не ради нее написана повесть. Она (эта тема) лишь вытекает из другой, действительно главной мысли произведения, мысли о судьбе самодержавной России, потрясенной восстанием Пугачева.

Постановщик фильма В. Каплуновский ясно почувствовал ту критическую интонацию, в которой Пушкин рассказывает о России самодержавной. Но, поняв ее, ощутив пушкинскую горечь, иронию, он как будто забыл о той предельной простоте и естественности, в которой выдержано все пушкинское повествование.

Вспомним сцены жизни Белогорской крепости. Мягкая ирония Пушкина раскрывается в фильме часто, как шарж, хотя симпатия Пушкина к семье капитана Миронова откровенна и очевидна. Подчеркнутым шаржем выглядит сцена гарнизонного учения и уже упомянутая сцена штурма крепости. Такие примеры не единичны.

Действительно, в чете Мироновых было много и наивного и смешного. Но это не давало оснований превращать их в комических стариков. Ведь в результате даже самые драматические, героические эпизоды их жизни всерьез зрителем не воспринимаются. Актеры не создают атмосферу патриархальности, они играют в эту патриархальность.

К сожалению, именно игра, а не стремление к передаче живых черт характера, представленчество, а не «жизнь в образе отличают работу исполнителей большинства ролей.

А ведь подобраны актеры вполне точно. Внешний облик и капитана Миронова (В. Дорофеев), и Василисы Егоровны (И. Зарубина), и Маши (И. Арепина) вполне соответствуют пушкинским образам. Но это преимущественно только портреты, а глубоких характеров нет.

Врезается в память злое лицо Швабрина (В. Шалевич). Однако опять-таки мы видим здесь игру в мелодраматического злодея, что разрушает доверие к характеру.

Тусклым оказался в фильме образ Савельича, который в исполнении А. Шишкова только криклив, жалок и простодушен. А ведь у Пушкина за сопоставлением Савельича и Пугачева встают два полюса крестьянской Руси — рабский и бунтарский, встает глубочайшее историческое противоречие.

Таким образом, в картине происходит не только нарушение пушкинского стиля — измельчается большая мысль писателя. В этом — суть. В этом — ответ на вопрос, куда исчезло из этой «дословной» экранизации то неуловимое, что мы именуем духом литературного произведения.

В. Сухаревич

„ЖИТЬ НЕ ТОЛЬКО ДЛЯ СЕБЯ“

Бывает, что итог своей большой и сложной жизни человек может выразить одной фразой. Если подслушаешь ее, выпытаешь, узнаешь— человек встает перед тобой во весь рост. Николай Митясов, герой повести Виктора Некрасова «В родном городе», так выражает свое главное открытие, вывод из всего житейского опыта: может быть, самое главное, это «уметь жить не только для себя».

У Виктора Некрасова есть своя тема и свой путь в искусстве. Он рассказывает о том, как простой, рядовой человек открывает высокие нравственные законы, ставшие законами жизни для миллионов советских людей. В первой своей повести «В окопах Сталинграда» он показал, как формируется характер воина в тяжких трудах, когда ежеминутно требуется мужество, зоркое внимание к людям, умение оценить их дела и возможности — а это все качества, без которых немыслим командир, невозможен праздник победы. И мы видим, как становится победителем лейтенант Керженцев.

Капитан Митясов*, прибыв с фронта в тыл, на «гражданку», ищет свое призвание, ошибается, испытывает горькое неустройство в быту, разочарование в жене. Шаг за шагом формируется его самосознание. И мы становимся свидетелями того, как гражданином и человеком, живущим не «только для себя», становится Митясов.

И мне кажется, что критику, который хочет истолковать произведение Некрасова, кинематографисту, решившему трактовать его на экране, необходимо прежде всего вооружиться пристальным, зорким вниманием к самым простым и с виду обыденным жизненным событиям, к неуловимым, стыдливо скрытым чувствам, к сдержанным душевным движениям героев, короче говоря, к будням, ибо без них не бывает праздников.

Некрасов не спешит «обнажить корни», «разоблачить до конца» дурное в человеке и не ставит жирных восклицательных знаков, прославляя хорошее,— он показывает нам п р о ц е с с д у х о в н о г о с т а н о в л е н и я г е р о я и предоставляет нам, читателям, самостоятельно выносить приговор человеку по его делам и поступкам. Спасибо за доверие, его так редко оказывают нам писатели!

Произведения Некрасова пришлись по душе читателям именно потому, что в его повестях много доверия к их уму и сообразительности, к их умению за простым словом угадать сложные мысли и чувства, самостоятельно сделать выводы.

Герои Некрасова не говорят громких фраз, сам автор не указует перстом. Нет, он приводит нас к нужным выводам всем образным строем своих произведений, картинами жизни, правдивым показом действий, поступков своих героев. Таким образом, в фильме, поставленном по произведению Некрасова, все, что мы видим на экране, должно иметь глубокий подтекст, все должно без нажима и грубой прямолинейности раскрывать внутренний мир героев.

Справились ли с этим режиссеры А. Иванов и В. Венгеров, поставившие фильмы по повестям Некрасова? Нашли они образный язык, в котором «словам тесно, а мыслям просторно», и тот стиль воплощения характеров, при котором жизнь на экране проста,

* «Г о р о д з а ж и г а е т о г н и». Сценарий В. Венгерова. Режиссер-постановщик В. Венгеров. Главный оператор Г. Маранджян. Художник В. Волин. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм», 1958.

«ГОРОД ЗАЖИГАЕТ ОГНИ»

а чувства многосложны, и будни жизни очень важны, как предвестье праздников?

Приемы воплощения образов, темп и ритм фильма должен определять сценарий, конечно, если он оригинальное создание талантливого писателя. Именно к этому обязывал сценарий «Солдаты»*, написанный Некрасовым по его же повести «В окопах Сталинграда». Поставивший эту картину на студии «Ленфильм» режиссер Александр Иванов, на мой взгляд, чутко уловил поэтический строй произведения.

На первые и самые крупные планы в этом фильме вышли солдаты, рядовые воины титанического сражения у волжской твердыни. Немного удач у создателей фильма при съемках батальных сцен, но зато они с пристальным вниманием фиксируют самое живое отражение битвы — лицо человеческое. От этого не ослабевает напряжение боев, ибо на крупных и средних планах мы видим тех, кто ведет бой.

Этот кинематографический прием позволяет передать со всеми психологическими нюансами и житейскими подробностями историю воинского возмужания людей, становление их характеров. Такова прежде всего история лейтенанта Керженцева (В. Сафонов). Не говорит с экрана громких фраз лейтенант Керженцев, и командирского окрика его не слышно. Но многие кадры фильма позволяют нам увидеть, как он зорко вглядывается в бойцов, внимательно слушает каждого, усмиряет показную лихость, ободряет растерянных, и за всем этим мы ощущаем главное желание Керженцева (отлично донесенное В. Сафоновым): лейтенант прежде всего хочет понять и поднять боевой дух каждого солдата, ибо он и есть главная сила войны. И закономерно, что к партии, коммунистам обращается герой фильма, когда бездушный штабной службист бросает бойцов в непродуманную атаку, с ненужными жертвами.

Фильм близок творчеству В. Некрасова. Правда, в разработке характеров персонажей при естественности и простоте диалогов, поступков, душевных движений мы ощущаем иногда нарочитую, противопоказанную кинематографии замедленность темпа. Иногда режиссер так усердно приглашает нас не только услышать слово, но и оценить скрытые за ним чувства (которые без того ясны), что рождаются затянутые сверх меры «мхатовские» паузы. И, как знать, может быть, именно этот прием создает едва уловимый оттенок умиленности в трактовке образов положительных героев. Нам хочется любить бойцов, а не любоваться ими — тем более что главные и лучшие их свойства проявляются в действиях, поступках, в предельно ясных отношениях, выверенных суровой мерой воинской доблести.

...Еще более сложные задачи были у режиссера и сценариста фильма «Город зажигает огни» В. Венгерова, поставившего эту картину по мотивам повести Некрасова «В родном городе». Ведь если в первой повести драматична сама по себе судьба солдат на войне, когда смерть рядом, то во второй повести испытание характеров и моральной ценности людей идет в самой будничной, прозаической жизни.

Тут, где все обыденно и просто, надо было донести мысль о том, что мирная жизнь — это тоже война за счастье, за честь гражданина, за моральную чистоту и высокие общественные идеалы. В этой борьбе тоже есть свои суровые испытания, тяжелые труды, жертвы и поражения, и здесь путь к победе сложен и тернист.

Очень важно проследить, какие же мотивы повести отобрал постановщик-сценарист для фильма. Естественно, что рамки фильма не могли вместить все содержание повести, пришлось укоротить диалоги, кратко рассказать о многих событиях. Мы не увидели, например, временного примирения Николая и Шуры, вторжения Чекменя в их семью, дружбы Николая с Валей и ее матерью, которая сыграла столь большую роль в духовной жизни главного героя.

Многие из этих сокращений протеста не вызывают. Но, если можно сократить диалоги, сцены повести, то нельзя укоротить судьбу героя, его путь на главном, решающем, так сказать, направле-

* «Солдаты». Сценарий В. Некрасова. Режиссер-постановщик А. Иванов. Оператор В. Фастович. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм», 1956.

нии в борьбе за свое место в обществе, свое гражданское самосознание и человеческое достоинство.

Там, где автор фильма доверился автору повести, каждое с виду простое событие обретает внутреннюю многосложность. Разговорились в закусочной два бывших солдата — Николай Митясов (Н. Погодин) и Сергей Ерошек (О. Борисов), один угрюмый и растерянный, другой веселый и нагло-самоуверенный. Один сдержанно и через силу роняет слова, другой покрикивает, похваляется отвагой. Вот два разных и очень типичных характера. Николаю надо выбирать дорогу, а Сергею кажется, что он ее уже нашел: спекуляция тапочками идет успешно. Но в судьбе обоих есть нечто сходное, каждого из них война выбила из колеи...

Благодаря талантливой игре актрисы Л. Алешниковой Шура предстала перед нами как живая. Когда буйный и неукротимый Сергей пришел к Шуре, чтобы укорять, упрекать, пристыдить ее за измену мужу, он оробел и не нашел слов. Шура — живое воплощение женской чистоты. Сергей упрекнул было Федю и осекся — и этот честный парень ни в чем не виноват. Ни с чем ушел Сергей. А у своего столика на кухне горько плачет Шура. И выходит — нет тут виноватых, война изуродовала людские судьбы и незачем рассказывать о том, как Шура подобрала Федю раненым, выходила его — это ясно и так. У экрана могущественные изобразительные средства. И за этим простым эпизодом опять-таки большие и сложные человеческие чувства, показанные с живостью кинематографа и некрасовской, глубокой значительностью.

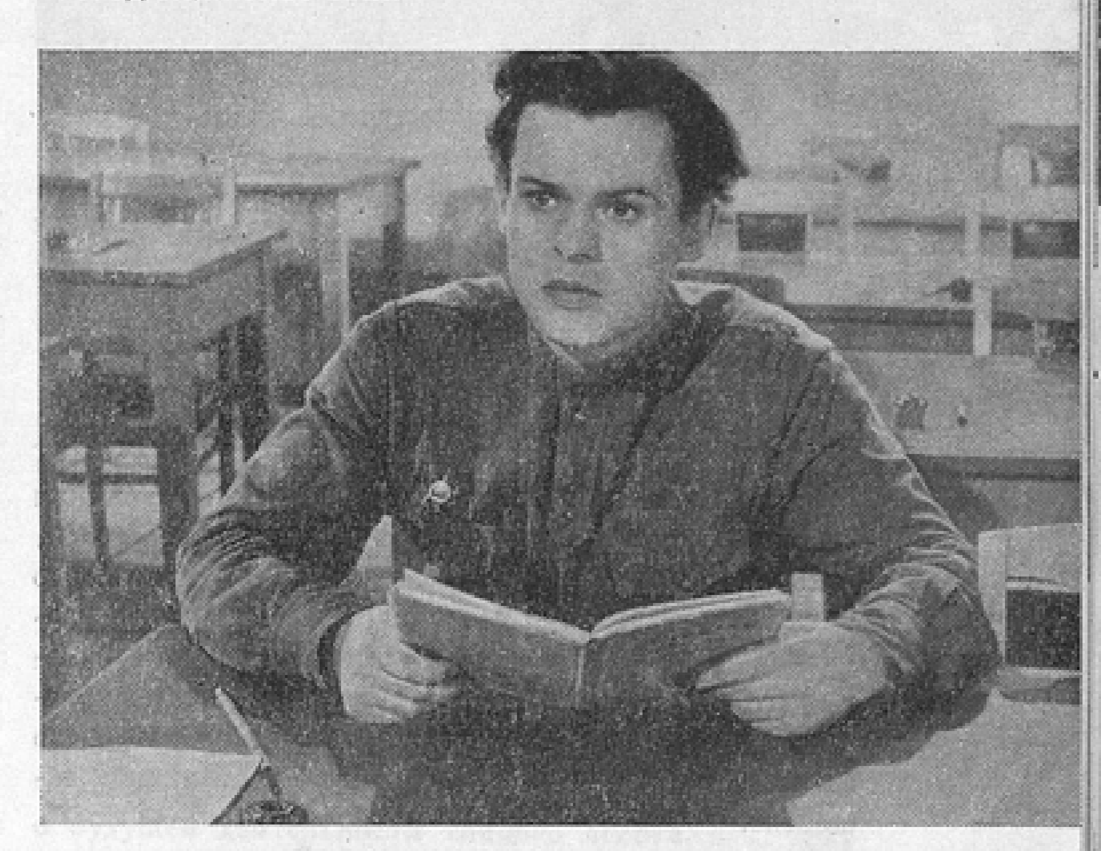
И так — во многих эпизодах фильма. В первой его половине никак не угасает наш интерес к событиям простой жизни потому, что за каждым поступком персонажей угадываются большие, сложные чувства и думы. Даже когда Шура приходит в госпиталь к Николаю и не может ничего ему сказать, актеры и режиссер так передали ее томление и спокойствие Николая, что нам ясно — созрел и возмужал Митясов, а его жене и сейчас и в будущем не найти слов для этого, ставшего чужим для нее человека.

Я умышленно так подробно рассказываю о подтексте, о внутреннем содержании лучших эпизодов фильма, потому что в конце его, используя будто бы те же приемы и те же интонации, режиссер вызывает все меньше и меньше ответных чувств и эмоций у зрителя.

Почему же это происходит? Да потому, что сочиненные сценаристом Венгеровым и поставленные режиссером Венгеровым сцены, по форме оставаясь некрасовскими, частично утратили свое жизненное, а значит, и эмоциональное содержание. Если в повести рядом с учебой, подготовкой в институт идет и рост гражданского самосознания Митясова, если он в конфликте с Чекменем воюет против огромной несправедливости (Чекмень оскорбляет всех, побывавших в оккупации), то в фильме, в его второй половине, весь конфликт сведен к тому, что Чекмень (названный здесь почему-то Бойковым) не верит в способность бывших фронтовиков стать хорошими студентами.

Бесспорно, в самой повести проступок Митясова, ударившего Чекменя, кажется неестественным именно для того характера, который создал Некрасов. Но ведь вслед за проступком Митясова в повести

«ГОРОД ЗАЖИГАЕТ ОГНИ»



«СОЛДАТЫ»

показаны и его поступки: выступление на партийном собрании, споры, размышления, беседа с Валей, в которой произнесены столь важные для идейного смысла произведения слова о том, что Николай научился «жить не только для себя». Повесть показывает, как Николай обрел гражданское самосознание, а это самое главное в позиции Некрасова, в его взгляде на судьбу рядового человека в нашем обществе.

Пользуясь материалом повести, Венгеров правильно показал путь Митясова, но по-своему и, на мой взгляд, неверно увидел его завершение. Бойков предлагает Николаю идти в заместители директора по хозяйственной части, а Митясов не соглашается. Тогда Бойков (Ю. Любимов) — человек самовлюбленный и злопамятный — принимается чинить всяческие препятствия к поступлению в институт и Митясову и остальным фронтовикам. Большая тема, большое содержание, рассказ о том, как человек, прошедший через горнило войны, через драму в личной жизни, обретает гражданское самосознание, ушли из фильма. Поэтому к концу его эмоциональное воздействие идет на спад.

Видимо, решив, что личные мотивы могут сильнее привлечь внимание зрителей, режиссер много места и внимания уделил истории возникновения любви Митясова к Вале (Е. Добронравова). Валя и особенно ее мать открывают Митясову в конце повести окно в мир большой культуры. А в фильме все отношения свелись в сущности... к зубрежке. Валя помогает Николаю готовиться в институт, вспоминает с ним математику, зубрит английский, требует, чтобы он учился, и осуждает за пьянство. И может быть, у Добронравовой не получился этот образ именно потому, что ей трудно примирить строгость педагога и теплоту влюбленной, военную подтянутость и лирический подтекст.

Тем не менее частная жизнь Николая Митясова, многие впечатления бытия, которые так или иначе влияют на его духовный облик, в фильме показаны ясно, убедительно, с той именно содержательной простотой, которая отличает прозу Некрасова. Но, повторяем, никак не завершился в фильме процесс духовного и гражданского становления человека. Режиссер, видимо, не понял, что в повести конфликт Николая с Чекменем и есть выражение зрелости Митясова, его нетерпимости ко всякой кривде и несправедливости. Он прошел ад войны и чистилище мирной жизни, и бороться с чекменями ему предписывают его честь и совесть. Ему по силам, так же как лейтенанту Керженцеву, поднять свой обличительный голос, обратиться к партии, к своим новым институтским друзьям и добиться развенчания Чекменя-Бойкова. В этом конфликте ярче всего проявились бы те новые душевные свойства, которые привели Некрасова к выводу, что в нашей жизни главное — «уметь жить не только для себя».

«СОЛДАТЫ»

Опыт показал (я имею в виду не только два фильма, поставленные по произведениям Некрасова), что нашим кинематографистам по силам глубокое проникновение в духовный мир героев и раскрытие самых тонких особенностей стиля литературного произведения. Но нельзя забывать, что любое произведение пишется прежде всего для утверждения и д е и автора, для того, чтобы поставить вопрос, имеющий большое общественное значение. И незачем упрощать мысль автора. Нельзя, показывая со всей глубиной и правдивостью будни жизни, забывать о праздниках.

Н. Сотников

БЕЗ ВДОХНОВЕНИЯ

На экране — «Особое поручение» *. С интересом всматриваемся в первые кадры этой кинокартины, поставленной Ашхабадской студией. Не принесут ли нам новой удачи туркменские писатели, чьи имена вспыхивают в титрах?..

Мы знаем К. Курбансахатова как прозаика, автора книги поэтических рассказов «Сурай». Что же сулит зрителям работа этого писателя в кино? Увы!

После первых же эпизодов фильма обнаруживаются и не вполне достаточная умелость и, можно сказать, не очень большая смелость сценаристов.

Опять и опять... детектив, кажущийся кое-кому наиболее легким жанром. Снова и снова... исторический сюжет, привлекающий неискушенных драматургов «легкостью» выражения. Снова и снова берется на вооружение голос диктора, будто с помощью этого приема легче выстроить сюжет. Заблуждение! Закадровый голос требует веских мотивов для его звучания.

И опять... «наплывами» — воспоминания о прошлом героев — почти забытый прием, взятый из архива немого кинематографа...

Время действия в фильме — отдаленные годы гражданской войны. Место событий — предгорья бывшего Туркестана. Диктор, подменяя своей речью образную драматургическую завязку, произносит газетную фразу:

— Из Москвы на помощь далекому Закаспийскому фронту шли эшелоны красноармейцев...

Разве без диктора не видно, что на крышах вагонов сидят красноармейцы, что в теплушке — бойцы, распевающие «Смело мы в бой пойдем»? Странное недоверие авторов к изобразительным средствам фильма!

Из разговора выясняется обстановка. Предстоят сражения с группировкой белых, которой командует корниловский полковник Савицкий. Безыменный красный комдив подыскивает умелого разведчика, чтобы заслать его в штаб врага.

Такой человек нашелся в этом же вагоне: красноармеец Алты Мергенов (его роль исполняет сопостановщик фильма Алты Карлиев). Когда-то Мергенов служил в царской «Дикой дивизии» как раз в полку Савицкого. За безмерную храбрость Алты был произведен самим Корниловым из солдат в офицеры.

Появляются сомнения в правдоподобии деталей. Мог ли бывший поручик царской армии «затеряться» в рядах красных бойцов? Как он сохранил офицерский «георгий» в этой обстановке?

Впрочем, есть и более существенные авторские просчеты. Мергенов рассказывает комдиву об уничтоженных старых документах, получает указания о будущей деятельности тайного агента... К чему это? Было бы закономернее скрыть от зрителя на первых порах «особое поручение».

Ошибки в построении фабулы следуют одна за другой. Неведомыми путями разведчик проникает в корниловский поезд. Но и не это важно. Скверно, что «адъютант» Савицкого не очень-то осмотрителен во вражеском стане, что он наивно навлекает на себя подозрения полковника и его английского советника.

Потом «тайный агент» картинно гарцует на коне перед жителями всего города Мерва, куда прибывает часть Савицкого. Здесь Алты родился в бедной семье. Здесь проходила его революционная молодость среди земляков-ремесленников (в «наплыве» поручик шагает с красным знаменем в руках!).

Белогвардейцев и интервентов торжественно встречают купцы и чиновники, баи расстилают ковры. «Белого» офицера сразу узнают друзья-большевики, стоящие в толпе. Узнает жениха и любимая девушка Наташа, дочь русского рабочего Лемчука, руководителя подполья. И тайная организация большевиков,

* Сценарий К. Курбансахатова, Я. Айзенберга. Режиссеры Е. Иванов-Барков. Алты Карлиев. Оператор А. Карпухин. Художник А. Федоров Композитор Ю. Мейтус. Производство Ашхабадской киностудии, 1957.

«ОСОБОЕ ПОРУЧЕНИЕ»

забросив все другие, может быть, более важные заботы, начинает ревностно разоблачать лжепредателя, действуя столь же нелепо, как и сам Мергенов, — вопреки всем правилам конспирации.

Начинается сумятица. «Своя своих не познаша», большевики стреляют в Алты из засады. Все время он безрассудно подставляет себя под удары обеих сражающихся сторон, что не может не вредить выполнению «особого задания».

Почему же Алты, имея явку к большевикам, с первых же шагов не договорился с подпольщиками? Действуя сообща, они добились бы бо́льших результатов и с меньшими потерями. Ведь фактически из-за глупости «разведчика» погибло все руководство подполья! Нечего сказать, хорошо рекомендуют создатели фильма своего архиположительного героя!

Но, как видно, театральные эффекты, прямые, открытые, «героические» действия людей больше всего привлекали авторов и постановщиков. Конечно же, гораздо проще усадить героя на резвого коня, чем проследить, скажем, за ходом опасного изъятия секретного пакета. Такие моменты, как правило, оставлены за кадром.

Самый большой недостаток фильма — внешняя театральность. Вот почему пружина сюжета развертывается вяло. В нем нет неожиданных положений. Все легко предугадывается. Действие не захватывает зрителя, ибо интрига выстроена совсем не в духе жанра, избранного самими же авторами.

В погоне за внешними эффектами они прибегают к дешевым мелодраматическим приемам, вроде ранения Алты на рельсах перед приближающимся поездом, который только потому не отрезает ему голову, что «неожиданно» появляется красный эшелон, искусственно задержанный авторами в пути. Излишне «трогательно» разыграна сцена расстрела большевиков — друзей Алты. Режиссеры утратили здесь художественный вкус и меру.

Досадно, что авторы не сумели использовать богатый материал для раскрытия народных характеров, для убедительного изображения картин народной жизни в пору становления Советской власти в Туркменистане.

Вину драматургов не могут не разделить постановщики фильма. Режиссер Е. Иванов-Барков, опытный, умелый кинематографист, не помог литераторам в построении сюжета.

Мне хотелось говорить о фильме, а приходится все время возвращаться к сценарию. От него — все качества. Всегда радуют встречи с умными героями. К сожалению, в тексте, например, для Алты Мергенова, нет ничего такого, что позволило бы талантливому и обаятельному артисту Алты Карлиеву создать образ содержательного человека. Поневоле актеру приходилось главным образом позировать и улыбаться.

Все, так сказать, положительные персонажи — Лемчук (Н. Волков), Мердан (К. Кульмурадов), Наташа (В. Куценко), Джерен (С. Атаева), Андрей (В. Брежнев) и другие — вынуждены совершать мало оправданные поступки, что не способствует раскрытию лучших черт характеров этих людей. Удачно

ОСОБОЕ ПОРУЧЕНИЕ»

подобранный актерский коллектив теряется в ворохе беспорядочных «приключенческих» эпизодов, слащавых «лирических» сцен, многолюдных демонстраций и бесконечных баталий.

Изображение противостоящего лагеря грешит либо примитивной плакатностью (интервент—А. Каратов), либо шаржированной водевильностью (контрразведчик — М. Кульмамедов). Исключение — образ деловитого и убежденного врага, полковника Савицкого (П. Стрелин).

●

Попутно хочется коснуться организационно-творческих вопросов. Некоторые из наших литераторов, бывая в среднеазиатских республиках, проходят мимо студий. Союз писателей СССР с некоторых пор ослабил заботу о кино.

Но, если недавно фильмов выпускалось мало, сейчас положение в кинематографе резко изменилось. Республиканские студии выполняют больше половины увеличенного всесоюзного плана. Укрепляется производственная база, возрастает мастерство съемочных коллективов.

Слабым местом в искусстве кино, как это видно и на примере рецензируемого фильма, по-прежнему остается кинодраматургия. Вот почему так важно привлечь к ней пристальное внимание писательской общественности. Мне, как писателю, хочется напомнить, что помощь важнейшему из искусств — родное, близкое дело литературных организаций!

Е. Магат

НА БЫТОВУЮ ТЕМУ

Новый фильм Ереванской студии «Сердце матери» * не отличается ни внешней масштабностью, ни сложностью постановки. В основе его — глубоко человечный, но скромный по своим выразительным средствам сценарий И. Иванова. Ереванская студия поступила, на мой взгляд, правильно, заинтересовавшись этим произведением. В сценарии речь идет о сыновней неблагодарности — о явлении нетерпимом, уродливом, но, к сожалению, еще нередко встречающемся даже в условиях социалистического общества.

Сколько мы встречали произведений самых различных жанров, в которых важнейшая проблема неправильного воспитания в семье сводилась к проблеме чрезмерной материальной обеспеченности, владения персональной машиной или излишками денег, которыми любящие родители заменяют моральное воспитание своих детей, вырастающих митрофанушками иждивенцами, «стилягами». И какими узкими, измельченными, стандартными, сниженными до фельетонной шутки представали перед нами в таких произведениях большие этические вопросы!

Героиня нового фильма Мариам — скромная домохозяйка, жена, мать, невестка больного свекра. Драматические события ее жизни заставляют Мариам выйти из четырех стен, начать работать, пройти долгий путь от уборщицы до всеми уважаемого мастера на заводе.

Трудно признать удачной длинную экспозицию фильма — своеобразный пролог, который получился композиционно невнятным.

Задачей этого пролога, по-видимому, было рассказать о счастливом супружестве Мариам и Сурена, о характере Сурена, его месте в коллективе, обстоятельствах его трагической гибели от руки классового врага.

Приходится упрекнуть авторов фильма дважды. Во-первых, все сцены, предшествующие эпизоду в котором Мариам узнает о гибели Сурена,— отрывочны, торопливы, не дают артисту Р. Тиграняну материала для создания запоминающегося образа, не вводят зрителя с достаточной яркостью в атмосферу 1930 года в деревне; во-вторых, — и это наиболее важно — они не нужны для развития основной линии фильма. Мариам могла овдоветь при любых иных обстоятельствах, о которых зритель узнал бы из последующих сцен. Думается, что в этом случае у создателей фильма было бы больше возможностей (хотя бы метражных) для развития центрального образа.

Несмотря на неравноценность отдельных сцен, артистке В. Вардересян удалось создать обаятельный и правдивый образ матери. Задача артистки была осложнена протяженностью действия, необходимостью меняться и физически и нравственно по мере того, как стареет ее героиня. Со всем этим

* Сценарий И. Иванова. Режиссер Г. Мелик-Авакян. Оператор С. Геворкян. Композитор А. Айвазян. Художник С. Андраникян. Ереванская киностудия. 1958.

В. Вардересян справилась. Ее Мариам неизменно женственна, чиста, ее материнская слепота по отношению к сыну так искренна, что драма Мариам не может никого оставить равнодушным.

В связи с тем, как изображена в фильме эта драма самоотверженной матери, брошенной сыном-эгоистом, необходимо остановиться на некоторых подлинных находках режиссера фильма Г. Мелик-Авакяна и оператора С. Геворкяна. В первую очередь здесь следует упомянуть проезды по Ленинграду (куда Мариам приезжает к сыну Ашоту). Надолго запоминаются два контрастных эпизода: проезд Мариам с Ашотом в машине по светлому, нарядному, радостному городу, которого Мариам не видит: ее полное счастья лицо обращено только к сыну, она видит только его одного; затем — проходы Мариам по тому же Ленинграду после того, как она невольно подслушала оскорбительный для нее ночной разговор Ашота с женой. Разведенный мост над Невой, пустые темные набережные... Город кажется холодным и чужим.

Есть в фильме и другие находки. Одна из них — введение в действие мальчишки-ремесленника, которого опекает истосковавшаяся по сыну Мариам. Эта эпизодическая роль сделана с филигранной точностью. Мальчишка—зеркало переживаний героини: он радуется и горюет вместе с нею. Что касается исполнителя роли Ашота Г. Арутюняна, его игра грешит излишней декламационностью, временами—внешней театральностью. Чрезмерно выспренними кажутся, например, его восклицания перед отъездом в Ленинград: «Прощай, мой дом, прощай, юность!» Такие места звучат фальшиво не только у исполнителя роли Ашота. Если в целом А. Нерсесяну удался образ Вартана, а Х. Абрамяну—образ Армена, то все же у них, как и у других артистов, занятых в фильме, наряду с эмоциональными, правдивыми интонациями звучат порой декламационные нотки. Подобные срывы не раз портят простые человеческие сцены, где неуместна голая назидательность. Далеко не всегда задуманная режиссером игра детали становится выразительной. Так, например, разрыв Мариам с Арменом, ее отречение от возможного счастья изображены с помощью длинного натуралистического плана: ноги Армена в спортивных тапочках шагают к дверям дома Мариам, топчутся на месте (дверь заперта), медленно поворачиваются и, наконец, уходят из кадра в обратную сторону. Авторам фильма хотелось вложить в эту деталь большой лирико-драматический смысл. К сожалению, эффект получился иной: прозаичность изображения вызывает у зрителя смех.

«СЕРДЦЕ МАТЕРИ»

Примеры можно было бы продолжить — частные неудачи в режиссуре фильма, несомненно, есть. Но именно — частные. После двух работ Г. Мелик-Авакяна («Сердце поет» и «Сердце матери») уже можно с уверенностью сказать, что в семью армянских кинематографистов вошел даровитый молодой режиссер.

Вместе с тем картину «Сердце матери», думается мне, отнюдь нельзя считать программной для режиссера и для студии. Хотя этот фильм затрагивает острые бытовые проблемы, по своему содержанию он довольно далек от наиболее значительных и волнующих тем современности. Жизнь его героев слишком ограничена их семейным мирком, который занимает главное место в их чувствах, мыслях, переживаниях. Даже приход Мариам на производство мотивирован лишь ее чувством материнского долга и трактуется авторами, как некая жертва с ее стороны; он не вносит существенных перемен в ее психологию, не помогает ей по-новому взглянуть на свое место в жизни, вступить в сферу больших общественных интересов.

Я вовсе не призываю отказаться от постановки в нашем киноискусстве важных бытовых вопросов.

Но нельзя нарочито изолировать сферу быта от всей широкой и многогранной жизни советского человека, ибо это с неизбежностью приводит к идейному и эмоциональному обеднению произведения искусства.

И. Владимирцева

ПО БОЛЬШОМУ СЧЕТУ

Молодой специалист приходит на производство. С этой темой нам не раз приходилось встречаться в искусстве. В действительности еще не разрешены все сложные вопросы, с которыми приходится сталкиваться на серьезной «взрослой» работе вчерашнему выпускнику школы, курсов, училища или института. Время и условия жизни меняют и будут менять их остроту, содержание, сложность их преодоления, но они, вероятно, будут существовать еще долго. И стремление кинематографистов средствами искусства облегчить молодежи вступление в самостоятельную трудовую жизнь достойно всяческой поддержки.

Правда, не в каждом из уже созданных произведений на эту тему молодые читатели или зрители смогут найти ответы на волнующие их вопросы. За последнее время появилось несколько пьес, книг, фильмов, похожих по ситуациям, характерам героев и выводам. Чаще всего они строятся по схеме: сначала у героя что-то не ладится в работе, он совершает ошибки то из-за легкомыслия, то из-за отсутствия практического опыта, но затем старший товарищ, с которым герой поначалу враждовал, приходит на помощь, и молодой специалист если не совершает рекорда или не делает открытия, то по крайней мере начинает работать лучше. Фильм «Есть такой парень», пожалуй, достаточно наглядный пример такой сюжетной схемы.

На первый взгляд авторы фильма «Высокая должность» * во многом следуют этой схеме.

Героиня картины — молодой специалист Зульфия, новоиспеченный кандидат медицинских наук — сразу же после защиты диссертации получает первое в своей жизни назначение: она становится ассистентом в городской клинике. Налицо трудности: у молодого хирурга нет достаточного практического опыта — в аспирантуру она пришла прямо с институтской скамьи, поэтому ей трудно поставить верный диагноз, самостоятельно провести сложную операцию, найти правильные ответы на многочисленные вопросы студентов-практикантов. Налицо и «старший товарищ» — опытный хирург Махмудова, которая поначалу вынуждена вступить в конфликт с Зульфией, но затем оказывает ей помощь и поддержку.

На этом сходство с фильмами-схемами и оканчивается. Авторы не торопятся «превратить» свою героиню в умелого, ловкого хирурга. Блестяще проведя в начальных эпизодах картины сложную операцию, близкую по содержанию к теме ее диссертации, Зульфия далее совершает на работе одну оплошность за другой. Сначала она легкомысленно выписывает недолеченного больного. Затем, из

* Сценарий Л. Галимджановой, С. Улановского. Режиссер Б. Кимягаров. Оператор М. Шурков. Художники П. Веременко, Д. Ильябаев. Композитор С. Баласанян. Сталинабадская киностудия, 1958.

боязни обнаружить свое незнание перед студентами и тем самым потерять авторитет, Зульфия обманывает их, делая вид, что ей ничего не стоит «угадать» сложную болезнь, для определения которой на самом деле нужны серьезные анализы. Далее, она ставит неверный диагноз, отчего едва не погибает близкий ей человек. И, наконец, в одном из последних эпизодов фильма на нее обрушивается большое несчастье: умирает один из пациентов из-за того, что Зульфия не сумела оперировать его достаточно уверенно и быстро...

В общем, финал картины не утверждает, что для Зульфии все трудности в работе остались позади, что ее неопытность полностью преодолена. Но сама Зульфия стала иной, изменился ее характер.

Авторы расстаются со своей героиней в тот момент, когда она решает отказаться от «высокой должности» и отправляется в сельскую больницу рядовым хирургом, чтобы приобрести там практические знания, которых ей не дала аспирантура.

Этот поступок героини вызывает уважение к ней. И он не кажется неожиданным, ибо подготовлен всем ходом событий. С первых же эпизодов картины начинается внутренний спор Зульфии с собой, спор ее лучших чувств и свойств характера с мелким самолюбием, страхом лишиться уважения окружающих, наивной гордостью своим кандидатским званием, служебным положением. Эта душевная борьба героини — пружина, двигающая события фильма.

Авторы не превращают свою героиню в ходячую добродетель. Зульфия во многом несправедлива, резка, высокомерна, упряма. И все же она, как честный человек, находит в себе силы уйти из клиники, понимая, что ей не хватает уменья, опыта.

Интересно используют авторы фильма как последний толчок, укрепивший решение Зульфии оставить клинику, опубликование хвалебной статьи о ней. Появление очерка в газете, поздравления окружающих, в то время как жизнь серьезно больного человека из-за оплошности Зульфии находится в опасности, — все это создает драматическую коллизию, приводящую героиню к верному решению.

Режиссер Б. Кимягаров во многом интересно, глубоко прочитал сценарий. Изменения, происшедшие в фильме по сравнению со сценарием, — углубление мотивировок поступков отдельных персонажей, отказ от некоторых второстепенных эпизодов и сюжетных линий, — свидетельствуют о его стремлении более отчетливо и ярко прочертить основную идею.

«Высокая должность» — второй полнометражный художественный фильм режиссера Б. Кимягарова. Но все хорошее, чем отличается этот фильм, говорит о немалых возможностях его авторов и дает право отнестись к ним без обидной снисходительности.

У авторов картины было прекрасное намерение показать жизнь героев широко, разносторонне. В своем повествовании о судьбе молодого врача они попытались найти место и личным делам Зульфии. Мы узнаем, что вскоре же после защиты диссертации Зульфия влюбляется в геолога Анвара. Молодым людям приходится столкнуться с целым рядом препятствий: против их встреч решительно возражает и мать юноши — врач Махмудова и приемный отец Зульфии — Бабониз, рассчитывавший женить на ней родного сына Камола.

Но Зульфия и Анвар ведут себя удивительно пассивно, многие их поступки слабо мотивированы. Не ясно, почему Зульфия предпочитает Анвара Камолу. Ведь даже к концу фильма ничего определенного об Анваре сказать нельзя. Мы знаем, что он — геолог, что у него собственная машина, что он довольно предприимчив (вспомним, как ловко он навязался в гости к незнакомым людям, чтобы побыть с Зульфией), что он весьма привлекателен внешне. Ну, а каков у него характер? По-настоящему ли он любит Зульфию? Неизвестно. На всем протяжении фильма молодые люди ни разу не поговорили по душам о чем-либо серьезном, при встречах они лишь умиленно улыбаются да болтают о пустяках.

К концу фильма все складывается благополучно для влюбленных, но происходит это без участия самих молодых людей. Право же, это не может не вызвать сомнений в серьезности и глубине их чувств...

Любовная история, рассказанная в фильме, не открыла никаких новых черт в характере Зульфии, ни в какой степени не повлияла на события, связанные с решением героиней основного вопроса — как жить дальше, что считать главным, чего добиваться в работе?

Двумя параллельными, непересекающимися потоками течет в фильме жизнь, искусственно разделяясь на «деловую» и «личную». Создается впечатление, что, задумав рассказ о судьбе молодого врача, авторы фильма вдруг усомнились в его занимательности для зрителя и решили исправить положение искусственным путем: придать «интерес» фильму включением любовной истории.

Более трети фильма — по времени — занимает рассказ о перипетиях этой истории. Немало места отводится и молодежному карнавалу, и фотографиям, запечатлевшим отдельные моменты детства и юности Зульфии, и другим кадрам, быть может, и любопытным, но не имеющим серьезного отношения к основным событиям и ничем не расширяющим представление о характерах действующих лиц.

Авторы сами лишают себя возможности подробнее разработать поведение героев, подойти поближе

к действующим лицам, вглядеться в их глаза, заглянуть в тайники душ. Интересно намеченные ситуации, возможные драматические столкновения развиваются часто «облегченно», излишне поспешно.

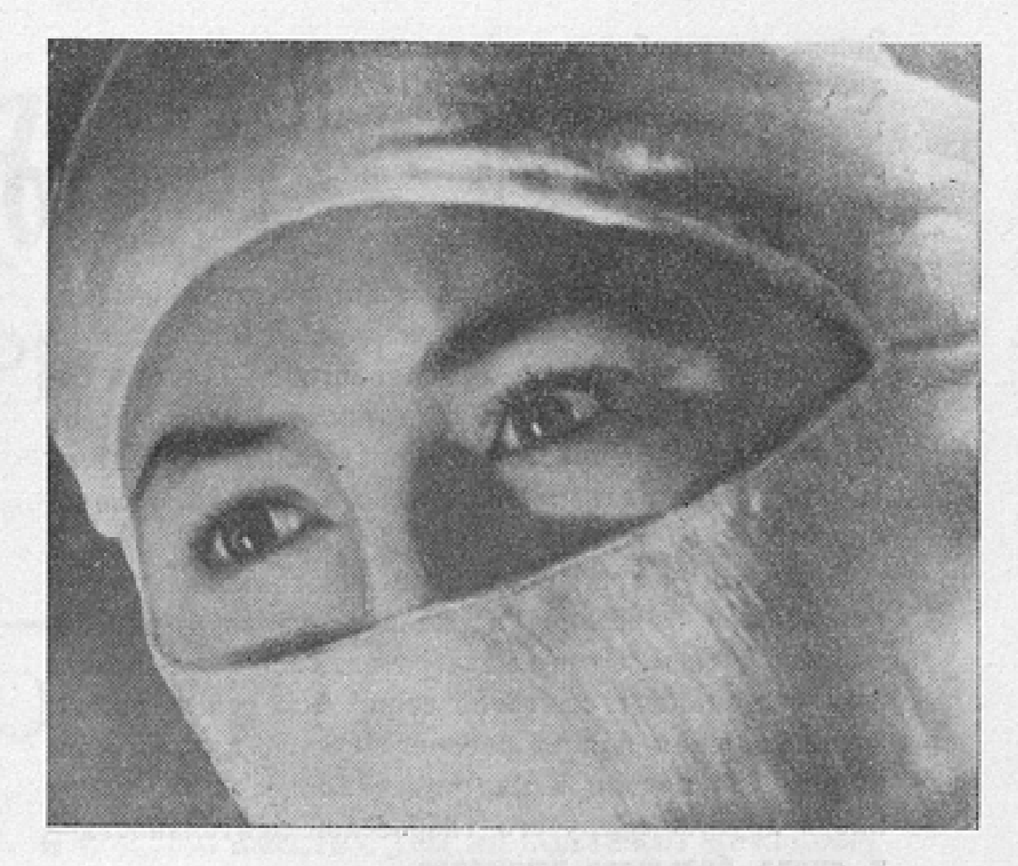
Молодая артистка Д. Қасымова в роли Зульфии очень обаятельна. Она естественно двигается, говорит, улыбается. В ее игре нет никакого оттенка фальши. Но временами ей не хватает драматической напряженности — и это вина не только даровитой актрисы, но и сценария.

В чрезвычайно сложное положение были поставлены и молодые исполнители ролей Анвара и Қамола — артисты М. Арипов и Г. Завкибеков. Трудно создать определенный характер, если герой почти лишен и поступков и слов.

Пытаясь как-то индивидуализировать персонажей, исполнители стараются наделить их хотя бы внешней характерностью. Однако ни взлохмаченные волосы Равшана, ни гладкая прическа Барно не придают этим персонажам большой убедительности.

Более успешно справились со своими ролями С. Туйбаева, создавшая интересный образ Махмудовой, и Қ. Михайлов — исполнитель роли профессора Андреева.

Упреки, адресованные авторам сценария, режиссеру и актерам, отнюдь не означают, что их работа осталась бесплодной. При всех серьезных недостатках с точки зрения профессионального мастерства фильм «Высокая должность», несомненно, имеет право на внимание зрителя.



«ВЫСОКАЯ ДОЛЖНОСТЬ»

Тонко подметив в окружающей действительности существенное и важное, авторы фильма попытались рассказать о нем с позиций борьбы за лучшее в человеке. По большому счету оценивают они поступки действующих лиц, и это сообщает фильму значительность, заставляет с интересом следить за судьбами его героев.

К. Славин

НОВАТОРСКОЕ РЕШЕНИЕ

Тем, кому довелось присутствовать на концертах Всемирного фестиваля молодежи в Москве, наверняка запомнилось бурлящее весельем и юношеским задором искусство самодеятельного ансамбля Днепродзержинского металлургического завода. На фестивале ансамбль был награжден золотыми медалями, а не так давно организаторы этого коллектива в связи с его 25-летием были удостоены правительственных наград. Украинские кинохроникеры посвятили заводским артистам киноочерк «Дзержинцы» (сценарист А. Билинов, режиссер-оператор Н. Қононов), который, как нам кажется, может служить примером интересного, новаторского решения такой темы.

Прежде всего фильм радует живыми репортажными съемками, стремительным ритмом и монтажной динамикой, как нельзя более соответствующей содержанию очерка. Авторы стремятся не только показать виртуозное художественное мастерство дзержинцев, но и рассказать в серии ярких кадров о труде этих замечательных советских рабочих, мастеров, инженеров. Қиноочерк, что называется «с ходу», включает зрителя в кипучую трудовую атмосферу огромного современного предприятия, отправляющего во все концы нашей страны и за ее пределы тысячи тонн чугуна, стали.

Мы знакомимся с героями фильма — настоящими мастерами могучей социалистической индустрии.

Видим масштабные и сочные кадры цехов, разливку чугуна, пробы стали... Но главное — портреты рабочих, отлично передающие их характеры, внешний облик, поведение; они вызывают не только интерес зрителя, но и чувство горячей симпатии.

Очень выразительны скупые кинематографические характеристики артистов ансамбля. Вот Михаил Нестеренко — подручный горнового доменного цеха — в обычной трудовой обстановке. Видно, что он превосходно себя чувствует там, где плавится металл. И следующие планы: Нестеренко в огневой, головокружительной пляске.

Один из участников танцевального коллектива — комсомолец Вячеслав Гавриленко руководит кислородным дутьем. От его мастерства, сообщают авторы фильма, зависит качество стали и... успех танца! Стремительная пляска рабочего парня, которого мы только что видели в мартеновском цехе, переносит нас в другую сферу его творческой деятельности — в «цех» большого искусства.

В такой же лаконичной, но очень убедительной и эмоциональной форме охарактеризованы другие члены самодеятельного коллектива. Мы узнаем, что у ансамбля богатые творческие традиции, что за четверть века здесь выросли подлинные мастера народного танца, что их успехи — это результат кропотливого труда и настойчивой, упорной учебы.

Оказывается, участники ансамбля не только плавят металл и увлекаются народными танцами — многие из них учатся в высших учебных заведениях. Один из эпизодов очерка рассказывает о заводском конструкторе — солисте ансамбля Евгении Григорьеве. Он — студент вечернего металлургического института, готовит дипломный проект. В Московском театральном институте заочно учится и руководитель ансамбля Ким Василенко.

Авторы киноочерка включают в ткань фильма еще один очень характерный эпизод, во многом объясняющий высокую культуру исполнительского мастерства заводских артистов. Это рассказ о рождении одного из лучших танцев — «Украинского свадебного», принесшего ансамблю победу на Всемирном фестивале молодежи.

На экране оживают кадры поездки коллектива в старинное украинское село Романково, где люди хранят в своей памяти народные обычаи и обряды. Старая колхозница Любовь Трофимовна Сокур живо и непринужденно рассказывает артистам об украинском свадебном обряде. Так, любовно и пытливо ищут дзержинцы солнечные узоры подлинно национального украинского танца. Вот откуда высокая культура самодеятельного коллектива!

В тексте очерка приводится поучительный рассказ руководителя ансамбля:

— Нам не поверили, напали на нас зарубежные корреспонденты, — не обманывайте людей, какие вы рабочие — вы артисты Большого театра, профессионалы! В первый миг мы растерялись, а потом.. Ребята показали свои руки, мозолистые рабочие руки!..

И на экране крупным планом показаны эти руки металлургов, рабочих, вдохновенных тружеников и подлинных артистов. Удачно использованная кинематографическая деталь помогает раскрыть основную идею фильма, которая очень точно выражена в словах Максима Горького:

«Страна Советов изумительно урожайна на талантливых людей, потому что всем людям труда дана свобода развития их талантов».

Все содержание, характер, строй киноочерка «Дзержинцы» с большой убедительностью и достоверностью говорят об этой стороне нашей действительности. А ведь сколько у нас выпускалось документальных фильмов, в которых благодарная тема народного творчества становилась лишь поводом для создания лучше или хуже снятого киноконцерта! Сколько раз эта тема решалась без всяких попыток привести зрителя к серьезным обобщениям, без всякой публицистической остроты! Украинские документалисты встали на другой путь и добились удачи.

„Иван Грозный" Сергея Эйзенштейна

А. Данилов

ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА

Одной из примечательнейших особенностей творчества С. Эйзенштейна было пристальное внимание к большим историческим темам. Обращаясь к эстетическому осмыслению исторических фактов, он никогда не становился на путь иллюстративного освещения событий прошлого с помощью средств киноискусства. В «Броненосце «Потемкин», «Стачке», «Александре Невском», первой серии «Ивана Грозного» вдумчивый зритель всегда ощущает не только эмоциональную силу художника огромного таланта, но и глубину мышления, проникнутого стремлением к познанию существа исторической действительности.

С. Эйзенштейн допустил, как известно, ошибки при постановке второй серии «Ивана Грозного» в характеристике опричнины и самого Ивана IV, и все же в этом фильме отразились многие сильные стороны его дарования.

Историзм художественного мышления Эйзенштейна сказывался прежде всего в неустанном стремлении к отражению в художественных образах наиболее существенных сторон исторических явлений, а не в создании внешнего исторического правдоподобия, не в погоне за возможно большим приближением к хронологической последовательности событий, засвидетельствованных источниками. Историки-специалисты могли бы немало сказать о том, что в фильмах Эйзенштейна нередки случаи значительного отхода от бесспорно установленных исторической наукой фактов, они могли бы указать и на недостоверность ряда деталей в костюмах, бытовой обстановке, вооружении той или иной эпохи и т. д. Но вместе с тем не подлежит никакому сомнению, что созданные им произведения киноискусства являются художественным отображением исторической действительности в широком смысле слова, творениями мастера, неустанно стремившегося к познанию истории в художественных образах.

Конечно, ни «Александр Невский», ни «Иван Грозный» не могут быть рекомендованы учащимся средней и высшей школы в качестве учебного пособия при изучении соответствующего раздела курса истории. Но в воспитании историзма мышления эти фильмы имеют большое значение. Это и понятно. При единстве исходных идейно-методологических принципов нашей советской культуры художественное и научное познание имеют свои специфические особенности. Научное и художественное познание истории, будучи едины в главном и основном, не могут ни заменить, ни тем более подменить друг друга. Но в их взаимодействии осуществляется непрерывное взаимное обогащение, создание все новых и новых культурных ценностей. Творческое наследие Эйзенштейна, несомненно, представляет большой интерес для понимания развития в советском киноискусстве художественного отображения исторических событий крупного масштаба. Оно важно и в плане разработки проблемы взаимоотношения художественного и научного познания исторической действительности.

В появившейся на экранах второй серии кинокартины «Иван Грозный» мы вновь встречаемся с великолепным мастером советской кинематографии, с художником, таланту ко-

торого было органически присуще историческое мышление в художественных образах. Уже само название серии — «Сказ второй. Боярский заговор» — предостерегает как от неправомерных попыток рассматривать это произведение в плане документального воспроизведения истории Руси второй половины XVI века, так и от выхода при анализе фильма за пределы того, что в нем хотел сказать сам художник. Важно вместе с тем не забывать, что мы имеем дело с воплощением не художественного замысла в целом, а с его частью. Нужно помнить и о том, что за годы, прошедшие после создания кинокартины, советская историческая наука продолжала развиваться. Все это требует соблюдения принципа историзма при оценке последнего фильма, созданного Эйзенштейном.

Во второй серии «Ивана Грозного» Сергей Эйзенштейн пошел трудным путем раскрытия сложных противоречий исторической действительности XVI века через создание резко очерченных и в то же время нередко внутренне противоречивых характеров. Их достоверность определяется логикой исторического процесса, а не внешним соответствием концепции того или иного историка или даже частными свидетельствами исторических источников. Показывая в художественных образах один из этапов становления самодержавия в России в то время, когда эта форма феодального государства имела объективно прогрессивное значение, постановщик и весь коллектив киноработников стремились в главном и основном остаться верными исторической истине в широком смысле слова, хотели избежать фальшиво-идиллического тона.

Деятельность Ивана IV и его сподвижников в конечном счете имела определенное положительное значение в истории страны, поскольку она была направлена на преодоление все еще опасных и по сути своей реакционных традиций удельного периода, традиций, толкавших их носителей на прямой союз с иноземными врагами государственного единства. Вместе с тем они были не только людьми XVI века, но и представителями определенного эксплуататорского класса, мировоззрение, средства политической борьбы и мораль которого отнюдь не могут являться предметом восторженного изображения со стороны деятелей советского искусства.

Исторически ложным был бы образ Ивана Грозного, если бы его изобразили в роли «отца и благодетеля» своих подданных, пекущегося лишь об их благе, невзирая на классы и сословия, ложным оказался бы и образ некоего психически неуравновешенного деспота, ради своей прихоти истреблявшего десятки тысяч людей, ввергнувшего в конце концов население огромного государства по своему произволу в пучину всяческих бедствий. Напротив, близок к исторической правде, хотя и односторонен созданный в фильме образ государственного деятеля, решавшего сложные политические задачи, человека талантливого и волевого, но вместе с тем жестокого, неразрывно связанного с нравами своего времени. Этот образ многое дает для познания художественными средствами социальной сущности самодержавной власти, для понимания ее последующей эволюции. Уместно заметить, что как исторический деятель Иван Грозный неотделим от русской действительности XVI века и вместе с тем типичен, как глава феодально-абсолютистского государства определенной эпохи. Достаточно вспомнить Людовика XI Валуа во Франции или Генриха VIII Тюдора в Англии, чтобы иметь основание говорить об известных закономерностях, проявляющихся в политике абсолютистских государств в период их становления. С этой точки зрения художественное воплощение образа Ивана Грозного представляет существенный интерес не только в плане отечественной, но и в плане всеобщей истории.

От образа Грозного в картине неотделим и образ опричнины и опричников. Исторически такое решение следует считать вполне правомерным. Опричники, являвшиеся в своем большинстве представителями дворянства, были при Иване IV социальной опорой политики самодержавия. Эта классовая группировка извлекла выгоды из разгрома боярского землевладения в 60—70-х годах XVI века.

Опричнина сыграла определенную положительную роль и в разгроме фрондировавших против государственной централизации потомков удельных князей и в области развития вооруженных сил. Но эта роль была ограничена определенными социальными рамками. Нельзя забывать, что опричники не только защищали государственные рубежи и казнили бояр-изменников, но и, будучи поставлены в исключительное положение в государственной системе, творили многочисленные насилия над трудовым людом в деревнях и в городских посадах, над крестьянами, ремесленниками, торговыми людьми, ничего об-

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

щего не имевшими ни с боярскими заговорщиками, ни с предателями, переметнувшимися на сторону иноземных государей. Для большинства опричников их привилегированное положение в стране являлось средством увеличения земельных владений. И опричники были весьма далеки от того, чтобы ограничивать себя чем-либо в достижении указанной цели.

Следует признать, что логика художественных образов, созданных во второй серии «Ивана Грозного», не дает всесторонней характеристики опричнины. Опричники не были наемными бандитами, служившими безумному деспоту, но они не были и некими носителями высшей государственной справедливости, каравшими только неправых и защищавшими народ в целом. Они — люди своего класса, в известном смысле разрешавшие определенные положительные задачи, но далекие от того, чтобы претендовать на что-либо иное, кроме роли слуг самодержавного государства.

Мы уже говорили о необходимости соблюдения принципа историзма при оценке «Боярского заговора». Об этом хочется сказать еще раз, указывая на недостатки фильма с точки зрения современного уровня развития советской исторической науки. В этом плане следует отметить неоправданно широкое использование термина «народ» в дикторском тексте и в некоторых репликах действующих лиц, иногда назойливое стремление подчеркнуть таким образом близость царя Ивана к народу вообще. Однако, я полагаю, все это относится не к художественным образам в целом, а к отдельным местам фильма, преимущественно к дикторскому тексту.

Фильм является ценным творением советской культуры, он создан ее выдающимися мастерами, стремившимися запечатлеть в живых образах одну из самых драматичных страниц истории родного народа.

Наталья Соколова

ЖИВОПИСЬ ФИЛЬМА

Когда вы смотрите «Иван Грозный», сказ второй, вас так захватывает сюжет, образ центрального героя, которого с потрясающим пафосом играет Черкасов, так увлекает стремительный ритм острой борьбы за дело Ивана и против него, что вы не успеваете разобраться в сложной «кухне» фильма. Но вот отзвучала мощная музыка Прокофьева, сошел с экрана трагический образ собирателя земли русской, и только тогда вы начинаете раздумывать над тем, как же добились постановщики столь потрясающего впечатления?

С точки зрения современной исторической науки в фильме немало уязвимых мест. И все же картина воспринимается как крупное явление современного искусства, в котором все слагаемые представляют огромный интерес и заслуживают пристального внимания. Это тот не частый случай, когда каждый из участников фильма заявляет о себе необычайно ярко, принципиально, волнующе и когда каждому из них найдено место в ансамбле — то самое, которое позволяет ему усилить целое, полностью проявляя свое дарование.

Сцементированный идеей единства русского государства, которой служит герой, фильм чрезвычайно целен, и все составные его части тесно сцеплены друг с другом. Изобразительные принципы, которые в этом фильме, как и вообще в творчестве Эйзенштейна, играют особо значительную роль, вытекают из сущности замысла, они обусловлены характером мышления и ви́дения режиссера. Они прочно связаны со всей концепцией картины. Выделить их почти так же трудно, как трудно отделить от человека его кровеносную систему.

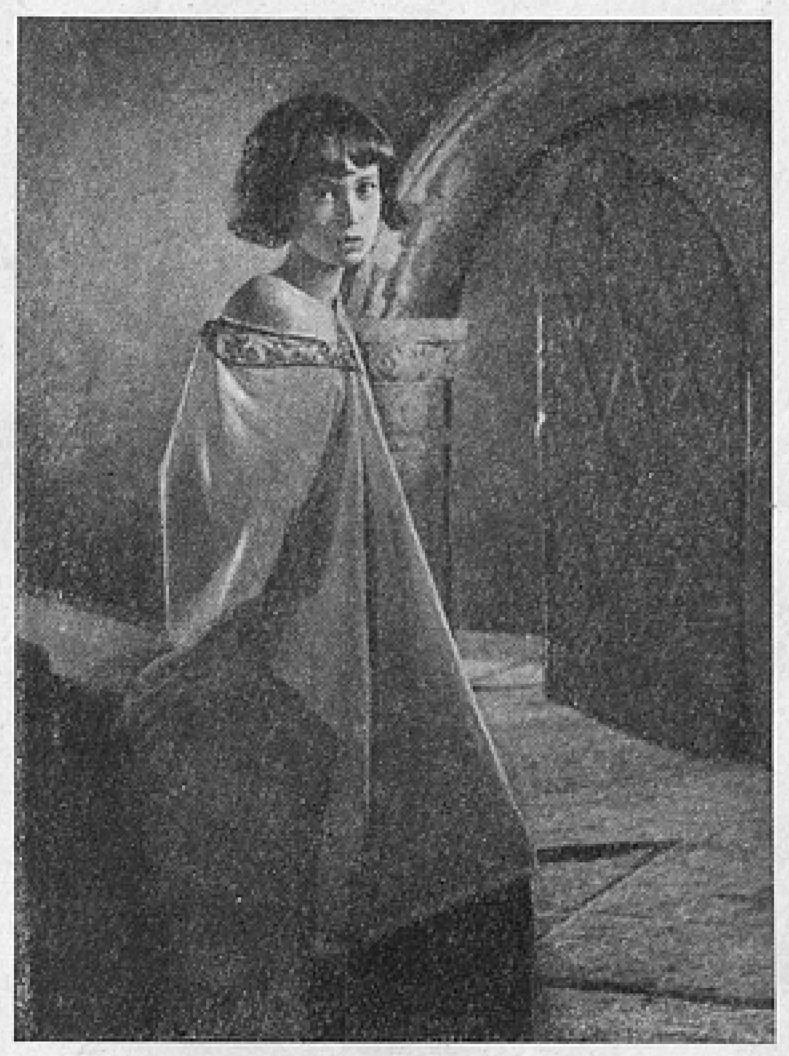
В одной из своих статей-размышлений Эйзенштейн защищает принцип ансамбля как «мудрую балансировку» выразительных средств каждое из которых проявляет себя «во всю мощь своих возможностей». Этот теорети-

ческий принцип, высказанный великим режиссером в его последней статье, оставшейся неоконченной, нашел практическое применение в его последнем фильме. О каждом или почти о каждом из участников можно сказать: «Это лучшая его работа!» Режиссеру удалось из каждого «выжать» все его внутренние ресурсы и подчинить все богатство индивидуальностей целостному образу, задачам ансамбля. Не ущемлен и сам режиссер: его мысли, его темперамент, его почерк угадываются в стиле фильма и в его частностях.

Стиль фильма! Не часто можно говорить о том, что фильм обладает стилем и притом стилем современным. А вне стилистического единства нет и ансамбля в глубоком и прямом смысле слова. Каким же путем шел Эйзенштейн к стилю? Его путь в этом отношении своеобразен.

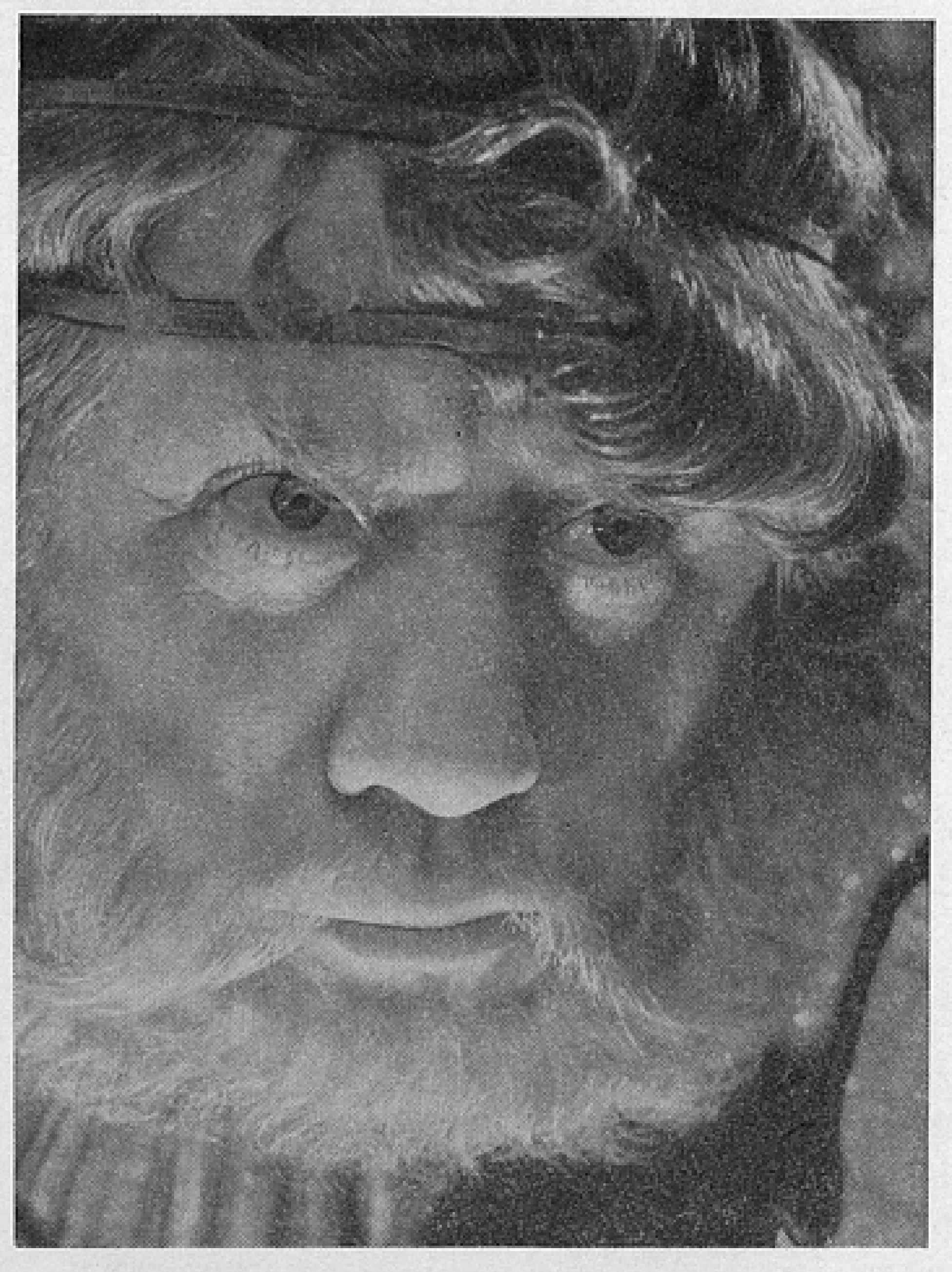
Одним из средств достигнуть стилистического единства в фильме служит для него изобразительное искусство и прежде всего рисунок. Эйзенштейн сам нарисовал весь фильм, графически проследил путь каждого актера в пространстве, графически охарактеризовал всех действующих лиц и тот интерьер, в котором они живут и действуют. Не начертил, не обозначил пунктиром, как мог бы сделать любой постановщик, а именно нарисовал, пластически воплотил своим, эйзенштейновским, экспрессивным рисунком. Отсюда проистекают многие особенности фильма: он был нарисован, получил изобразительную форму, определенный стилистический акцент до того, как начались съемки.

Судя по тому, с каким увлечением играют исполнители, они приняли предложенный им режиссером-художником стиль как нечто им близкое и понятное. По-видимому, режиссер соответственным образом подбирал и актеров. С безличными людьми ему делать нечего. Статисты противопоказаны такому фильму. Нужны яркие и характерные фигуры для всех ролей, особо выразительные скульптурные лица, а уже режиссер и оператор найдут средства «подать» эти фигуры и эти лица с самой выгодной стороны. Тут придет на помощь и композиция, мастером которой является Эйзенштейн, и силуэт, и ракурс, и искусство портрета. Ведь фигуры и лица героев, их жесты, их походка, их мимика должны запоминаться зрителю навечно. Так навечно врезается в память фигура Ивана — Черкасова, его сжигаемое внутренним пламенем лицо, его орлиный профиль, его стремительная походка,



ЭРИК ПЫРЬЕВ В РОЛИ ГРОЗНОГО В ДЕТСТВЕ

П. КАДОЧНИКОВ В РОЛИ ВЛАДИМИРА ГАЛИЦКОГО



М. ЖАРОВ В РОЛИ МАЛЮТЫ

С. БИРМАН В РОЛИ ЕВФРОСИНЬИ СТАРИЦКОЙ

повороты его высокой худощавой фигуры, жесты. Крупный план, костюм, характер освещения и много других приемов и компонентов целеустремлены в этом направлении.

Так врезаются в память и Старицкая, Иван-отрок, и Владимир, и Курбский, и даже персонажи второго плана. Вы не можете не запомнить холодную маску красавца Курбского, красивое, точно вырезанное резцом скульптора лицо А. Судакевич в роли польской панны, вы запомните, конечно, головы иностранных дипломатов и монахов.

Архитектура, скульптура, живопись, рисунок, искусство портрета, картины старых мастеров служат режиссеру свою службу. С их помощью он усиливает впечатление от натуры, добивается особой выразительности мимики, ракурсов, профиля, рук, пальцев. Вы чувствуете порою уроки Веласкеза, вы угадываете трепетный рисунок Эль Греко. Все это переплавлено, освоено творчески, а не выпирает в виде цитат.

Рисунки Эйзенштейна служили актерам и гримеру путеводной нитью, помогали нарисовать, а если нужно — дорисовать выразительный образ.

Рисунок помогает и самому режиссеру и каждому из участников весомо, зримо определить изобразительный характер фильма в целом и его личную роль в частности.

Эйзенштейн, как мастер композиционного портрета, любил прибегать к крупным планам, с самой выгодной стороны представляя актера, подчеркивая вместе с тем и общий идейно-художественный замысел, все время руководя восприятием зрителя. Этот метод помогает режиссеру, говоря его словами, наиболее полно выразить то, что «в данное мгновение развертывания действия должно быть сказано, высказано, досказано, договорено».

Глядя на экран, мы невольно думаем: «Как хорош в этом фильме Черкасов, какой покоряющий пафос, какая трагедийная мощь в исполнении роли Ивана!» Режиссер, не скупясь, «подает» актера в разных выразительнейших ракурсах, вызывает к жизни на экране все его известные и скрытые возможности.

В годы процветания немого кино режиссеры и художники фильмов искали особо выразительные пластические формы. Проблема выразительности, экспрессии была важнейшей в ряде фильмов Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина. Глаз был в сущности единственным каналом, через который поступали кино-

ЭРИК ПЫРЬЕВ В РОЛИ МОЛОДОГО ЦАРЯ ИВАНА

СЦЕНА СМЕРТИ ВЛАДИМИРА ГАЛИЦКОГО

ФРАГМЕНТЫ КАДРОВ ИЗ ФИЛЬМА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

(Фото В. Домбровского)

впечатления к зрителю. Когда «великий немой» заговорил и расцвел цветной палитрой, наряду с явным его обогащением новыми художественными средствами произошло известное (и притом ощутимое) обеднение изобразительного языка.

Режиссеры и художники стали как-то равнодушнее к проблеме экспрессии и стиля. Эйзенштейн и на новом этапе развития кинематографии не переставал заботиться о выразительности художественной формы фильма. Поэтому такую важную роль играет в его творчестве рисунок, силуэт, распределение масс в пространстве.

На мой взгляд, фильм «Иван Грозный»— романтическая трагедия. Этот жанр предполагает ряд особенностей как в трактовке исторического явления, так и в выборе изобразительных средств. Нет, конечно, никаких оснований выносить этот жанр за пределы социалистического реализма.

С. БИРМАН В РОЛИ ЕВФРОСИНЬИ СТАРИЦКОЙ

Царь Иван с его положительными и отрицательными чертами, с его гениальностью, прозрениями и противоречиями, с его жестокостью и целеустремленностью привлекал и захватывал воображение многих писателей, художников, композиторов. Эйзенштейн пошел по линии поэтической, художественной, крайне эмоциональной трактовки поразившего его характера.

В самой изобразительной традиции, так сказать, внутри ее, тоже намечались разные, отличные друг от друга пути. Взять хотя бы И. Репина и В. Васнецова. Два художника — две разные трактовки. Если Репин шел непосредственно от жизни, искал прообраз лица Ивана среди своих современников, то Васнецов шел иным путем — от легенды, от фрески, от фольклора.

При всем своеобразии образа Ивана в фильме Эйзенштейн ближе к поэтической, «васнецовской» традиции. Отправляясь от народно-эпического представления об Иване, фильм обогащает эту традицию тем, что подчеркивает идею государственности, которая владела царем-реформатором и которая, согласно концепции Эйзенштейна, оправдывает все поступки Ивана, включая его жестокие методы борьбы.

Иван в картине страстный, целеустремленный, активный, умный пропагандист этой идеи. Отсюда все психологические его качества, отсюда и сила фильма и его односторонность, характерная для романтической трагедии. Бытовые детали, многогранность характеров — что в них для художника романтического склада? Все это смягчит, затуманит основную, важнейшую черту, и все это должно быть беспощадно отброшено — так рассуждает художник-романтик.

Однако и жанр романтической трагедии, и центральная психологическая задача, поставленная фильмом, и та линия в пластической традиции, о которой речь шла выше, требовали сугубой внимательности и совершенно особого подхода к фольклору, к среде, в которой развивался и сложился этот мощный, мрачный и величественный характер. И не случайно Иван IV в фильме так тесно связан с древнерусским монументально-декоративным искусством. Интерьеры, в которые «заключен» (именно заключен!) Эйзенштейном Иван, фрески, иконописные лики — это не

просто среда или фон. Это нечто живое, одухотворенное, что тесными нитями связано с формированием личности Ивана, что говорит с ним на его языке, что воздействует на его воображение и мысль, на его поведение. Это живая, одухотворенная, романтическая среда, и ее «вещий» язык все время дает себя знать в фильме.

Для того чтобы воссоздать эту среду, режиссер не просто копирует фрески из церквей и теремов, а воспроизводит их как художник, тщательно и свободно отбирает то, что соответствует его замыслу, выделяет то, что ему особенно важно, как дает он крупным планом своих героев. Лики Спаса, архангелов, серафимов — это тоже персонажи фильма, немые, но весьма красноречивые и действенные свидетели и участники борьбы, которая происходит перед ними, на их глазах. И «пещное действо», введенное в ткань фильма, не просто историко-художественный эпизод, это тоже драма, внедряющаяся в фильм, как внедряется в трагедию о принце датском представление бродячих актеров.

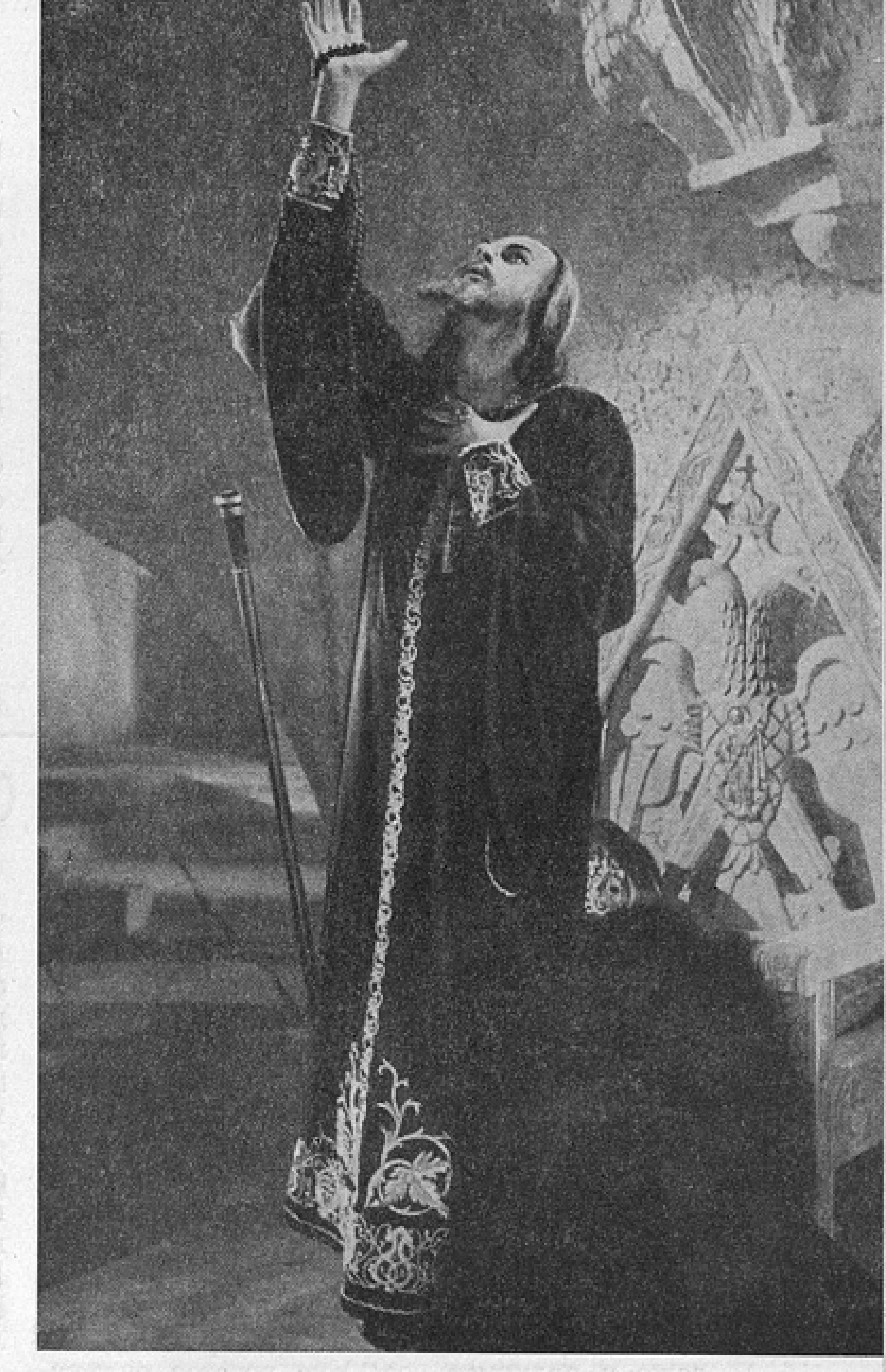
«Немой» изобразительный язык становится драматически действенным.

В этом одна из важнейших особенностей фильма, в этом одна из специфических черт его стиля.

Аналогичным образом подходит режиссер Эйзенштейн и к проблеме костюма, в особенности костюма царя, и к проблеме грима. Если голова актера недостаточно экспрессивна, режиссер загримирует и ее, удлинит темя. Он гримирует своих актеров, как художник, подчиняя черты лица, фигуру, форму черепа тем художественным образам, которые глубоко выношены им предварительно и вполне ясны ему.

Высокая, худая, выразительная фигура актера Черкасова вполне «устраивает» режиссера, но некоторые черты все же он считает необходимым подчеркнуть. Он одевает своего героя в темную мантию, которая напоминает попеременно крылья орла или летучей мыши. Все — во имя экспрессии! Эта мантия не просто облекает царя, она удлиняет его и без того высокий рост, она удивительно пластично волочится за ним по полу, она трепещет, она усиливает эмоциональное воздействие образа.

Совершенно такими же «соучастниками» образного языка режиссера являются и другие детали и компоненты обстановки, вещи, которые допущены к игре на экране.



Н. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ ИВАНА ГРОЗНОГО

В этой части фильма особенно чувствуется рука Эйзенштейна-рисовальщика, мастера изобразительного искусства, знатока живописи, скульптуры, архитектуры. В его воображении возникают произведения великих мастеров живописи. Он вспоминает разные детали, которые вводились тем или иным живописцем для усиления эмоционального воздействия произведений, и они помогают ему укрепиться в его собственных исканиях.

Эйзенштейн, мастер зримой, выразительной детали, был способен одним штрихом рассказать о многом. Чтобы рассказать о труд-

ном детстве Ивана, о раннем его возмужании, Эйзенштейн показывает, как ножки мальчика не достают до пола, когда он садится на трон. Коротко и ясно, чисто изобразительными средствами говорится о «длинных вещах».

И вместе с тем Эйзенштейн — прирожденный композитор, он никогда не теряет центральную нить произведения, но отлично понимает, что значит доминанта в симфоническом повествовании. Подавая своего героя с исключительной щедростью, Эйзенштейн примыкает к суриковской традиции в области компоновки большого полотна. Суриков не боялся рядом с боярыней Морозовой нарисовать замечательно сильные образы других действующих лиц трагедии. Центральный образ был так ярок и выразителен, что он все равно «побивал» все остальные. Для этого художнику незачем было приглушать образ юродивого или боярышни в синей шубке. Он повышал силу воздействия главного героя до тех пор, пока эта сила не оказывалась всепокоряющей.

Так работал над образами своих героев и С. М. Эйзенштейн. Он добивался, по его же собственным словам, «предельной выразительности каждого», проявляя мудрость в композиции всего полотна.

М. Сокольский

СОДРУЖЕСТВО С МУЗЫКОЙ

Пушкин любил повторять: «Счастье бывает только при общности взглядов». Когда смотришь и слушаешь вторую серию фильма «Иван Грозный», думаешь о счастье общности взглядов режиссера и композитора, о редкостной творческой дружбе, их соединявшей. Аккорд, как известно, означает согласие. Фильм «Иван Грозный» в таком случае можно назвать аккордом, все тона которого сведены к консонансу, к гармонии.

Тема Эйзенштейн — Прокофьев — тема огромная, сложная, увлекательная, ждущая особого исследования. Я не собираюсь здесь даже и поднимать ее. Мне хочется сказать о другом — о том, как во второй серии фильма «Иван Грозный» Эйзенштейн и Прокофьев не могут существовать друг без друга...

Так же как Эйзенштейн, Сергей Прокофьев в «Грозном» нашел свою тему, близкую ему, желанную, одну из тех, которые в последнем периоде своего творчества он искал неустанно, — русскую, масштабную, трагедийную тему исторической борьбы нового и старого. И Прокофьев написал музыку, которая не аккомпанирует действию, драме, а сама вступает в действие, сама становится драмой.

Прокофьев, как известно, писал музыку ко второй части «Ивана Грозного» по эпизодам, кусками. Он получал совершенно точные задания режиссера на определенное число тактов музыки. И, несмотря на подобную «тактогонную систему», музыка к фильму, собранная вместе, представляет собой единое целое, с абсолютно ясным и четким драматургическим замыслом, гармонирующим с общей концепцией фильма. Невольно вспоминаешь, что Чайковский некогда почти так же работал с Петипа — композитор получал от балетмейстера не только подробнейший сценарий, но и точные задания на 8, 16, 32 такта музыки определенного ритма и характера. И Чайковский неукоснительно выполнял волю Петипа. А в результате — в результате получился... «Щелкунчик»!

Совершенно несомненно, что, сочиняя «по кусочкам», Чайковский, однако, слышал своим внутренним слухом всю партитуру «Щелкунчика», мысленно соразмеряя любые новые 8 тактов с формой и содержанием будущего спектакля. Так и Прокофьев, — с охотой и поразительно быстро откликаясь на эйзенштейновские требования и просьбы, он писал ровно столько музыки, сколько было нужно для картины, в душе нося ее единый образ, ее стиль, ее сверхзадачу. С высоты этой сверхзадачи и видно, как мудро, экономно и точно накладывал музыкальные краски Прокофьев.

Необычайно интересно наблюдать образную систему, которую применял композитор для характеристики и обрисовки двух враж-

дующих лагерей — этот водораздел рельефно очерчен во всей музыке фильма.

В этой системе можно найти приемы озвучивания кадров — традиционные, обычные. Вступительная музыкальная тема (она же звучит и в финале) напоминает по стилю римско-корсаковские и является темой самого Ивана IV, темой государства, Руси. Полонез — высокомерный, медлительно-чинный — прикрывает заговор, который тайно плетет королевский двор. Царский поезд (Иван возвращается в Москву) сопровождает энергичная, быстрая, веселая иллюстративная музыка; ее хотелось бы назвать «опричнинское скерцо».

Но есть в музыке Прокофьева вещи новаторские, поражающие и захватывающие воображение. О них и пойдет речь.

Прямо вслед за скоморошьей вакханалией начинается шествие к заутрене. Оно движется бесконечной лентой, медленно и долго, возглавляемое захмелевшим Владимиром Старицким, одетым шутовства и обмана ради в царские одежды. Этот монашеский марш «ко господу», очевидно, не был бы таким длинным, если б не музыка. Эйзенштейн и Прокофьев очень долго водят Владимира по дворцовым лабиринтам. Волны хора (хористы поют с закрытыми ртами) бьются о стены, взметаются ввысь под гулкие своды, чтобы, столкнувшись и смешавшись, ринуться вниз. Звуки вьются вокруг головы злосчастного Владимира, неумолчно стучат в виски, то подхлестывают его, то пугают, путают, сбивают с дороги, сводят совсем с ума, неумолимо и властно влекут его — хмельного, сонного претендента на престол — в черную ночь, толкают на нож, на смерть, притаившуюся и подстерегающую его за белой колонной собора...

Что здесь было первичным? Думается, что сюжет, для которого Эйзенштейну потребовался такой мистериальный хор, а возможно ведь, что и сама музыка Прокофьева родила, подсказала этот жуткий образ поистине незабываемого шествия на казнь!..

Справедливость требует здесь отметить, что огромному впечатлению от этой сцены в немалой мере помогает замечательно удачная запись хора. Впрочем, это должно быть отнесено ко всей партитуре фильма: в работе по его музыкальному озвучиванию чувствуется опытнейшая рука превосходного звукооператора и большого музыканта Б. Вольского.

...Вот уж воистину — «скоморошьи потехи сатане в утеху», а сам «скоморох — попу не товарищ»! — в фильме светское «сатанинское» искусство трактуется как подлинно народное, резко противостоящее искусству религиозному, культовому, которое бояре в союзе с церковью используют для агитации в народе против царя — «нового Навуходоносора». Как это часто бывает и у Эйзенштейна и у Прокофьева, в фильме «Иван Грозный» сопоставляются два резко контрастных «спектакля»: «пещное действо» в храме и скоморошии маскарад. Сопоставление это как зеркало отражает борьбу двух лагерей, причем музыка активно участвует в этой борьбе.

Н. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ ИВАНА ГРОЗНОГО (из материалов 3-й серии)

Напомним, что Эйзенштейн всегда относился к историческим реликвиям, к раритетам искусства прошлых веков со страстным

«ИВАН ГРОЗНЫЙ». СТРАНИЦА ИЗ ПАРТИТУРЫ С. ПРОКОФЬЕВА

интересом художника. Для него это было всегда живое искусство, живые вещи, которые он брал в свое нынешнее творчество, заставляя их служить своему сегодняшнему замыслу. Прокофьев абсолютно так же относился к культовым песнопениям, которые использованы в музыке «пещного действа». С поразительной чуткостью он воссоздал в своей партитуре прелестную наивность и красоту этого древнего искусства и вместе с тем очень тонко показал всю его символическую условность, церковную догматичность, холодную назидательность и внутреннюю оцепенелую статичность. В противовес церковным сценам из Ветхого завета, в светском скоморошьем искусстве песен и плясок Прокофьев раскрывает во всю ширь его огромную динамичность, кипучую стихийную силу («Загуляли по боярам топоры»). Какая здесь слиянность и взаимодействие всех родов художественного оружия! И если условный «огнь в пещи», на котором халдейский царь поджаривает трех ангелочков, никого обжечь не может, то разве ярко-красные, рыжие, оранжевые костюмы Басмановых и всей опричнины на пиршестве во дворце не кажутся здесь языками настоящего пламени, готового испепелить всех врагов царя Ивана и отчизны? А как Иван в одно мгновение «тушит» эту разбушевавшуюся стихию огня, заставляя всех участников вакханалии напялить на себя черные клобуки!

Превосходны эти сцены фильма. Но должен сознаться, по музыке намного превосходит их то, что создано Прокофьевым для трагических кульминаций второй серии «Ивана Грозного», связанных с боярским заговором.

Первыми врагами Ивана Грозного, которых должен был в фильме охарактеризовать Прокофьев, были польский король и изменник Курбский. Здесь Прокофьев, как мы видели, ограничился полонезом (ничего не поделаешь— музыкальная традиция!). Затем Прокофьев все свое внимание во вражьем стане сосредоточивает на Старицкой и ее преступлениях. Старицкая у Прокофьева не имеет своей специальной, собственно-музыкальной характеристики. Композитор пользуется здесь методом «косвенной улики»: еще до появления на экране на Старицкую падает кровавый отсвет преступления — изуверской расправы бояр с матерью маленького Ивана — Еленой. И с этого момента тема преступления, тема чаши и яда ассоциируется со Старицкой, присваивается ей, становится темой боярского заговора. Она звучит в сцене казни Колычевых (сменяясь церковным напевом «Не рыдай»), в сцене ссоры Ивана с Филиппом...

Потрясающий смысл тема «чаши и яда» обретает в сцене, когда Малюта приносит Старицкой пустую чашу и приглашение во дворец.

Музыка раскрывает глубинный подтекст этой сцены: Иван возвращает Старицкой ту чашу, в которую она когда-то насыпала яд. Но Старицкая слишком оглушена ненавистью, занята мыслями о новом покушении на царя, увлечена удачно подоспевшим приглашением, и она не слышит, о чем напоминает музыка. Вместе с тем тема «чаши и яда» является отнюдь не лейттемой в обычном смысле этого слова, она становится в фильме навязчивой идеей, memento mori для самого Ивана Грозного. Она кричит, напоминает ему о прошлом, о врагах, об опасности, взывает к мести. Несомненно, музыкальная тема эта выросла из вопля, из страшного, истошного вопля умиравшей царицы. И этот вопль несется через весь фильм.

Но это еще не все о теме «чаши и яда». Есть в ней что-то гипнотизирующее, змеино-холодное, как будто и впрямь перед нами ползет, медленно извиваясь, ядовитая кобра, готовая ужалить (шуршащие басы найдены Прокофьевым здесь необычайно удачно!). Причем — и это тоже следует отметить — другие темы в музыке «Ивана Грозного» развиваются, движутся, меняются, а тема «яда и чаши» только повторяется, оставаясь неподвижной. Она лишена данных для развития, для симфонического роста, она замкнута в себе.

Но обратили ли вы внимание вот на что: царю Ивану тесно в царских хоромах, ему все время приходится нагибаться, чтобы пройти в дверь; ему — быстрому, энергичному, властному — самые стены, бесконечные лестницы, потайные ходы чинят препятствия, мешают свободно двигаться, держат его в плену. Старое боярское логово! Таким и видится Эйзенштейну терем Грозного (а потом словно раздвигаются стены, когда начинаются скоморошьи пляски).

Видел ли Прокофьев эту дворцовую паутину перед тем, как начал писать музыку? Не знаю. Может быть, он разглядывал рисунки Эйзенштейна. Во всяком случае, он почуял и воплотил образ, подсказанный Эйзенштейном. Тема «яда и чаши», ставшая темой Старицкой, образом-символом всей черной боярской реакции, родилась в дворцовых палатах, где было

совершено преступление, и от этой темы, которой как будто пронизан самый дворцовый воздух, становится душно, «тесно», страшно. Вот что такое образное мышление, присущее и Эйзенштейну и Прокофьеву.

В фильме, однако, есть еще одно музыкальное отражение образа Евфросиньи Старицкой. Любопытно, что речь идет при этом о некотором переосмысливании фольклорного материала, его свободном, смелом и действенном использовании Эйзенштейном и Прокофьевым в своем искусстве.

И Эйзенштейн и Прокофьев никогда не прибегали к стилизации, не терпели жанрового украшательства, не сооружали дивертисментов из вставных музыкальных номеров. Народная песня в фильме может и обязательно должна «и г р а т ь», обрести и нести драматургическую функцию.

...Перед нами Старицкая-мать. Она поет над сыном своим Владимиром, положившим ей голову на колени, песню. Какую же песню выбрала Евфросинья для сына? Да простую, шуточную, про «черного бобра», который «пошел на речку купаться». Как обычную колыбельную песенку, как детскую байку сказывает «Бобра» своему великовозрастному первенцу боярыня-мать. Но неспроста вспомянула она «Бобра». Ей нужно у с ы п и т ь сына. И для того она в свою песенку как бы подсыпает сладкого дурману, чтобы в песенной дреме Владимир впитал в себя и «усвоил» мысль о будущем царском венце и готов был переступить через кровь: «Охотнички черного бобра убьют, — напевает Старицкая, — чтобы мехом бобровым лисью шубу опушити, царя Володимира обрядити». Исподволь, хитро, издали и постепенно она подготавливает сына, вводит его в подробности заговора, учит уму-разуму. И так сама разнежилась старуха, что в голосе ее меланхолия и елей — ведь и для нее «Бобер» — ее грезы, сладкая мечта, которая вот-вот наконец сбудется. И чем наивнее, добрее, беззаботнее и чище песенка, тем отвратительнее и жестче звучат (а для того и взят Прокофьевым «Бобер»!) изуверские внушения и преступные планы Старицкой — вернуть и навек вновь утвердить власть боярскую на Руси. Недаром то и дело срывается Старицкая с «елея» и вдруг, злобясь и ярясь, уже не поет, — каркает старая княгиня...

Но вот приходит расплата за все. Крушение боярского заговора, всех коварных планов, всех сладостных надежд и горделивых мечтаний.

И вновь Старицкая сидит, и вновь у нее на коленях покоится голова ее Владимира — нынче убитого, мертвого сына. И вновь звучит «Черный бобер» в устах Старицкой, но не тихой, мечтательной колыбельной песней звучит, а жалобным похоронным воем обезумевшей старухи...

Убили бобра. И черным бобром этим, тем, который на Москве-реке «не выкупался, весь выгрязнился», на гору вздумал пойти, «на высокую гору стольную», оказался сам Владимир Старицкий — незадачливый боярский царь.

Эти кадры завершают драматический сюжет второй серии «Ивана Грозного». Не забыть здесь многого: и шагов Грозного, отмечаемых ударами оркестра, звучащими как «тема судьбы», и надгробного стенания Старицкой, ее побелевших глаз, ее скрюченных пальцев, не забыть ее «Черного бобра» — этой дивной народной песни, наново подтекстованной поэтом Луговским, переинтонированной и обработанной Прокофьевым и с несравненным мастерством сыгранной и с п е т о й Серафимой Бирман.

Таково музыкальное оформление фильма, если по традиции так приходится называть прекрасную музыку, которую написал Прокофьев для второй серии «Ивана Грозного».

Обычно из музыкальных номеров к фильму составляют симфонические сюиты, попурри для концертного исполнения. Возможно ли что-либо подобное сделать из музыки ко второй серии «Ивана Грозного»? Сомнительно; мне кажется, что нельзя. Настолько органически входит эта музыка в драматический конфликт «Грозного», настолько нерасторжимый «аккорд» составляет она с другими компонентами фильма.

Все мы знаем, что Эйзенштейн был не только сценаристом и постановщиком «Ивана Грозного», но и вдохновителем всех тех мастеров-художников, кому посчастливилось работать с ним над этой картиной. Он был душой фильма. Для меня же как музыканта «Иван Грозный» будет всегда фильмом д в у х незабвенных мастеров — Сергея Эйзенштейна и Сергея Прокофьева.

В. Кузнецов

ИСКУССТВО ИЛИ ИСКУССТВЕННОСТЬ?

Весны бывают разные—холодные и теплые, ранние и поздние. Весна Киевской студии, та, что пришла после зимнего застоя недавних лет,—затяжная, переменчивая, и яблоням, которые посадил здесь Довженко, еще только цвести когда-то в будущем.

Перечеркивать достигнутое нелепо. Было время, когда Киевская студия выпускала один-два фильма в год. А теперь—двенадцать-пятнадцать картин ежегодно.

Но творческий состав Киевской студии испытывает очень большие трудности. Годы застоя взяли свое. Для настоящего музыканта месяц-другой без инструмента—почти трагедия, а кинорежиссеры отвыкали в десять, в двадцать раз дольше. Как не растерять профессиональных навыков, не отстать от общего уровня советской и мировой кинематографии?

И отстали. И теперь, когда наконец получили возможность снимать, вынуждены многому переучиваться на ходу, многим овладевать заново. «Матрос Чижик» и «Максимка», поставленные покойным В. Брауном, «Тревожная молодость», «Павел Корчагин», отчасти «Мать» представляются до некоторой степени счастливыми исключениями. Они—точно залетные птицы. Побыли—и нет их, только перышки остались. Ушли со студии молодые режиссеры А. Алов и В. Наумов—постановщики «Тревожной молодости» и «Павла Корчагина». Распрощался с Киевом Марк Донской.

Выпущены еще фильмы, которые в какой-то мере удачны: «Педагогическая поэма», «Мальва». Но даже не они определяют пути и тенденции развития Киевской студии. Каковы же эти пути? Что характеризует наши фильмы? Откуда их слабости, недостатки? В меру сил попытаемся ответить на эти вопросы, помня, что украинское кино знало таких мастеров, как А. Довженко и И. Савченко, дало советскому народу «Землю» и «Арсенал», «Щорса» и «Богдана Хмельницкого», «Большую жизнь», «Радугу», «Тараса Шевченко» и, следовательно, не нуждается в поблажках, в забвении временных ошибок, в милосердном прощении слабостей.

Статьей В. Кузнецова мы продолжаем обсуждение вопросов развития украинской кинематографии, начатое статьями И. Чабаненко (№ 10) и А. Ромицина (№ 11).

БЕЗ ГЕРОЯ

Чуть ли не каждый из участников недавнего съезда комсомола Украины мог бы стать прототипом героя романа, пьесы или фильма. В рассказах делегатов вырисовывались биографии примечательные, дела поистине геройские, характеры подлинно коммунистические. Это были юноши и девушки, которые поднимали целину, строили в невиданно короткие сроки шахты в Донбассе, выращивали удивительные урожаи и добивались громадных удоев молока, претворяя в жизнь лозунг партии—догнать и перегнать США по производству мяса, масла и молока на душу населения.

Они горячо говорили о многом, умно, деловито, страстно, как хозяева земли, как творцы истории. И об украинском кино говорили. Слова ораторов «...хочется предъявить серьезный счет нашему кино» делегаты встречали одобрительным гулом солидарности и полного согласия.

Молодежь спрашивала: где фильмы о нас самих, где образы наших современников и сверстников, где герои, которым хотелось бы подражать, которые силой своей, порывом, дерзостью звали бы вперед?

Что могут ответить работники Киевской студии? И не только молодежи, а и рабочему классу республики, и ее колхозному крестьянству и интеллигенции.

Если бы потомкам пришлось судить о нашей современности по фильмам Киевской студии, они с недоверием и удивлением допытывались бы у историков: «Полно, эти ли люди заложили основы

нашего счастья, сквозь тысячи испытаний пришли к изобилию материальному и духовному? Разве у людей, запустивших первые искусственные спутники Земли, такой «потолок» ума и сердца, такой широты кругозор? Разве такие страсти—мелкие, вымученные, пустые—могли их волновать?»

Давайте вспомним, что создано на студии за последние годы. Фильмы о современности насчитываются единицами. Проще всего объяснить это отсутствием сценариев.

Верно, хороших сценариев о наших днях мало! Лежал в папках сценарного отдела Киевской студии сценарий Ф. Миронера «Весна на Заречной улице», долго лежал. И автор был не за тридевять земель. Он работал здесь же, исправно обивал пороги студии, доказывал, упрашивал позволить ему снимать фильм по собственному сценарию. Не вняли.

Может быть, сценарий был слабым, некинематографичным?

Фильм «Весна на Заречной улице» снят по тому сценарию, который безуспешно пытался «пробить» в Киеве молодой автор. Каков этот фильм—общеизвестно.

Такие же сценарные мытарства изведали украинский прозаик и драматург Ю. Буряковский, немало других писателей и журналистов.

Все это происходило на фоне неустанных призывов расширять связи с авторами и напоминало охоту с подсадными утками. Но авторы быстро раскусили, что утки—из пробки, а доверчивость обходится слишком дорого. И теперь редко заглядывают на студию именно те люди, которые ей нужны—неугомонные, трудные, подчас неуживчивые, но талантливые писатели, настоящие творцы.

Пять лет дорабатывал свой сценарий «Земля и мечты» молодой писатель Н. Зарудный, совсем недавно добившийся большого успеха, но не в кино, а в театре. Пять лет на студии не могут помочь литератору придать интересной в целом вещи кинематографичность! И случай этот—не единичный.

Пишут, конечно, для студии и талантливые, крупные художники, как О. Гончар. Но таких очень мало, и связи их со студией трудно назвать прочными. Постоянно сотрудничают здесь сейчас писатели А. Левада, Л. Смилянский, сценаристы Е. Оноприенко, Л. Компаниец. Вот, пожалуй, и все.

Ну, а может быть, сценарный отдел работает, пусть медленно, с ограниченным авторским активом, зато добротно? Может быть, здесь рождают одного, но львенка? Выпущенные фильмы не дают основания утверждать это. Почему?

Картин о современности недостаточно. Но и они—не о главном в нашей жизни. Это современность без современности. И не только потому, что в фильмах не раскрыта сущность времени, но и потому, что отсутствуют мостки в будущее, отсутствует перспектива, подразумевая под этим, конечно, не плакатного героя на фоне восходящего солнца. Такой имеется в подавляющем большинстве картин. Лафарг в своих воспоминаниях приводит высказывание Маркса о Бальзаке: «По мнению великого экономиста, Бальзак был не только бытописателем своего времени, но также творцом тех прообразов-типов, которые при Людовике-Филиппе находились еще в зародышевом состоянии, а достигли развития уже впоследствии при Наполеоне III».

Вот в чем суть. Зритель не видит художественного предварения событий. Не получает ответа на вопрос, куда идет жизнь,— ответа образного, а не декларативного.

Новое не рождается в стороне от аванпостов жизни. А ведь только там нужно его искать. Фильмы же Киевской студии о современности разочаровывают, как призы в игре, где их нужно срезать с завязанными глазами. Знаешь, что где-то совсем рядом висит фотоаппарат, а срезаешь соску.

Нет широты в охвате жизни, ее глубинного и всестороннего знания, когда главное легко отделяется от второстепенного, заурядное—от подлинно важного и общественно значимого. Потому-то из фильмов Киевской студии вы узнаете о директоре завода, который тучнеет, допекает подчиненных, барствует, но потом под воздействием альпинизма перерождается («Путешествие в молодость»), о председателе колхоза, который не очень жалует самодеятельность, но без особого труда перестраивается («В один прекрасный день»), и ничего не узнаете о строительстве шахт в Донбассе, о необыкновенном скачке, который сделало наше сельское хозяйство, об ученых, завоевавших нашей стране мировую славу.

Разве так уже много, скажем, у нас зазнавшихся передовиков села, чтобы едва ли не единственный за последние годы фильм о нашей колхозной действительности «Когда поют соловьи» посвящать именно этой теме? Да еще решая ее упрощенно, по трехчленной формуле: «зазналась—осознала—перевоспиталась», где решающим фактором прозрения является гибель коровы-рекордистки, а само заблуждение героини — и для нее самой и для окружающих — почти ребячья шалость, которая доставляет огорчение, но в сущности невинна и проходит скоро и без следа.

Кинематография—искусство поистине огромных, необъятных возможностей. Не грешно ли использовать его для целей мелких, незначительных? Не грешно ли брать в руки штык, «чтобы им в зубах ковырять» (В. Маяковский)? А этого не избежать, если взаимоотношения с авторами останутся прежними.

НАДУМАННОСТЬ И ЧРЕЗМЕРНОСТЬ

«Гроза», «Кутузов», «Без вины виноватые», «Петр I»—все это фильмы, созданные, как известно, В. Петровым. Ему под силу и эпос, судьба народная, и лирика, судьба человеческая. Серьезный художник-реалист, он мастерски сочетает величие и простоту.

Достаточно сказать, что А. Толстой, характеризуя свой совместный труд с режиссером над «Петром I», писал: «В этой работе три четверти затраченных сил падали на Петрова. Он прочел по Петровской эпохе, наверно, в восемь раз больше меня, так что теперь, когда я буду писать третью часть, мне придется у него консультироваться...».

И вот вышла на экраны шумно и широко разрекламированная картина «300 лет тому...»— об эпохе освободительной войны украинского народа за воссоединение с Россией. Ни один теоретик и историк искусства, зная творческую манеру Петрова, не отнес бы эту картину к его работам. И все-таки эта роза из раскрашенных стружек была созданием рук садовника, растившего до той поры только живые цветы.

Что произошло 300 лет тому? Воссоединение народа с народом. А народа в фильме нет—ни русского, ни украинского, ни польского. Только цари, гетманы, полковники—бунчуки, бархат, парча, золото, атлас. Основная роль народа в картине—служить красочным фоном, чем-то вроде ковра в гетманской палатке. Функции его—чисто декоративные. Его показывают с той же мерой значимости, что и поля, рощи, цветочки, дворцовые интерьеры.

И в каком свете показывают! Где хоть одна простая украинская хата? Только хоромы. Где тот казак-нетяга—главный защитник и хранитель родной земли, у которого, как поется в народных песнях, шапка ветром подбита?

Мы видим в фильме разряженных в красные богатейшие жупаны статистов-запорожцев—и ни одного живого страдающего лица. Все герои—оперные какие-то, голубые, пасторальные, без горения мысли и чувствования, безупречные, как щедринский мальчик в штанах. И подвиги их не жизненные, а картинные, механически-правильные, с хрестоматийным глянцем.

А в России милый, добренький царь-батюшка, именно батюшка, и бояре пущают на Земском соборе слезу: страдает-де украинский народ. Какой хороший, ласковый царь, как понимает он горе народное! А кто, как не этот белокурый красавчик-юноша, проливающий слезки над народными бедствиями, утопил в крови восстание Разина?

Художественная структура картины дана в расчете поразить воображение зрителя грандиозностью, пышностью, яркостью колорита и неожиданными эффектами цветовых сочетаний—белая ромашка в крови, черные перчатки на руках Гелены, обнимающей Богдана. Красиво? Да, в отдельных, особенно пейзажных кадрах — без сомнения. Но в целом фильм—ярчайшее воплощение помпезности, лакировки, подмалевки действительности. И поэтому-то он совершенно не волнует. Пытают Соломию, а зрителя приглашают полюбоваться красивым поворотом ее головы, живописными деталями, цветом. Создателей фильма увлекла самая «изобразительность», без думы о смысле. И получилась дешевая экзотика, нарядная мишура, сусальная позолота, которые исказили идейное звучание картины.

В ряду работ Петрова этот фильм—случайность. Но для Киевской студии картина характерна. Поэтому мы и напомнили о ней. В фильме, как в фокусе, собраны недостатки большинства картин, созданных здесь, недостатки, которые (конечно, не в таком концентрированном виде) переходят из картины в картину и приобрели, к сожалению, устойчивый характер.

Их можно определить одним словом—искусственность.

Искусственность в ситуациях, в обрисовке и развитии характеров, в страстях и чувствованиях героев, в изобразительных средствах. Почему она появляется?

Прежде всего, разумеется, из-за слабого знания жизни, из-за незнания, которое там, где его подменяют умозрительной схемой, приводит к тому, что искусство сразу отдает бутафорией.

Украинское национальное искусство всегда тяготело к яркости, сочности, к интенсивному колориту. Это искусство солнечное, щедрое в изобразительных средствах. В кинематографии художественным традициям Украины дал большую и красивую жизнь Александр Довженко.

Чувствуется, что мастера Киевской студии делают попытки развивать их, что у них есть желание творить картины, чарующие своим человеческим теплом, своей романтикой и лиризмом, полнотой чувств.

Но не совсем пока это все получается. Губит чрезмерность. Краска положена на краску, сахар на сахар, красота на красоту. А жизнь как драгоценный камень, который выказывает свою красу лишь когда его гранят, но не подкрашивают.

Все губит чрезмерность, попирающая законы жизни и искусства. Кажется, чем больше силы, тем фильм сильнее, красоты—красивее, страсти—темпераментнее. А получается наоборот. Красота, эффектность, колорит плавают на поверхности, как нефть на воде. Радужные разводы, арабески есть, а связи с содержанием—никакой. Дунул легонько—и открывается чистая вода. Ведь каждый

прием, трюк, деталь должны уйти в глубь содержания, слиться с ним нерасторжимо.

Повторенные многократно однообразные условности могут быть определены как элементы стиля некоторых фильмов Киевской студии. Применяя известные термины, можно назвать их псевдоромантикой. И вместе с тем, хоть это и звучит парадоксом,—натурализмом. Но об этом позже. А сейчас постараемся выяснить, что же еще мешает многим фильмам Киевской студии завоевать успех у зрителей.

ЧТО ПОД РУКОЙ

Известно, что сюжет—это не просто совокупность тех или иных действий. Сюжет—средство, позволяющее исследовать характеры в их становлении. Любая ситуация должна быть такой, чтобы показывать в наиболее ярком свете новые стороны личности героев, их взаимоотношений. Это особенно важно в кино, где, ко всему, каждая минута экранного времени—на вес золота. В фильмах Киевской студии между тем легко отыскать бездну эпизодов, сюжетных ходов, которые могут быть изъяты безболезненно и незаметно.

В «Партизанской искре»* две подпольные молодежные группы знают друг о друге, но не могут установить связь. На ремонт железной дороги после взрыва немцы согнали молодежь. И здесь происходит разговор между двумя хлопцами из соседних сел, который все выясняет. Теперь понятно—взаимные действия наладятся. Эпизод «выстрелил»—цель достигнута. Но едва разговор закончился, как сейчас же начинается точно такой же по содержанию, но уже между двумя девушками. Что должно дать такое дублирование эпизода?

Бывает и такое: эпизод как будто несет смысловую нагрузку, а в сущности это пустышка, не выдерживающая простейшей пробы на жизненную достоверность. Ребята из «Партизанской искры» стаскивают в клуню возле дома оружие, пулемет. За очеретяной загородкой с шумом и гамом под самым носом у немцев изучают его устройство. Натяжка самая явная. Дальше. Приходят полицаи делать обыск. Для каждого зрителя совершенно очевидно, что найти ребят легче легкого. Нет, в самый трагический момент полицай, шурующий штыком, проваливается в какую-то дыру.

Не меньшее зло—кочующие из фильма в фильм дежурные эпизоды-штампы. Из картины в картину переходят невыразительные сцены. Вот герой (помолчав, походив по кабинету, повертев в руках карандаш, поглядев в окно—детали варьируются) сразит еще хорохорящегося отрицательного персонажа «бьющей наповал» фразой. Или машина такого героя остановится у межи, он сорвет колос, разотрет его в ладонях и залюбуется зерном или, наоборот, нахмурится раздосадованный. Что при таких шаблонах остается от характера, от человека? Нечто безличное, фикция в костюме. А от большого дела с необъятным, неиссякаемым содержанием—некая ходячая пропись.

Порою иллюзорными оказываются не только отдельные эпизоды, но и сюжетные линии, узлы и целиком сюжеты. Где причина этого?

Сюжет должен развиваться по законам необходимости. В противном случае он теряет жизненную достоверность и способность влиять эмоционально. В фильмах же Киевской студии часто за основу берется тезис: «надо показать то-то». И «то-то» показывается без всякой заботы, насколько оно органически включается в ткань фильма.

Особенно не повезло любви. Обыкновенной и удивительной человеческой любви, без которой нельзя себе представить жизнь и которая в картинах наших почти всегда сбоку-припеку. Нет, о ней не забывают. О ней вспоминают в каждом фильме, но в большинстве умудряются вспомнить не к месту. О любви—не к месту? Да, именно так. Смотришь картины, и вспоминаешь слова Белинского: «Обыкновенно «любовники» и «любовницы» самые бесцветные, а потому и самые скучные лица в наших драмах. Это просто куклы, приводимые в движение посредством белых ниток руками автора. И очень понятно: они тут не сами для себя—они служат только внешнею завязкою для пьесы... Для чего же выводятся нашими драматургами эти злополучные любовники и любовницы? Для того, что без них они не в состоянии изобрести никакого содержания, изобрести же не могут потому, что не знают ни жизни, ни людей, ни общества, не знают, что и как делается в действительности».

Чаще всего любовь вводится для «утепления» героев и возникает она внезапно. Мы знаем, что и в жизни случается внезапная любовь, но она обусловлена склонностями, темпераментами людей, стечением обстоятельств, которые вдруг выявляют красоту человека, да и многим другим.

В кино об этом нет и помина. Герой, предположим, полкартины находится бок о бок со своей будущей «любовью» и не проявляет к ней ровно никакого интереса, потом вдруг в каком-то кадре оборачивает к ней лицо и говорит о своих чувствах. Она, конечно, разделяет эти чувства. Почему? Вероятно, потому, что он все-таки герой, лучшая личность в картине, а раз так, кого же еще полюбить, как не его. Именно таким образом происходит все в «Партизанской искре».

---

* Сценарий О. Гончара. Режиссеры А. Маслюков и М. Маевская.

Не довольствуясь искусственно запутанным сюжетным узлом, авторы «Ласточки»* заковывают всех главных действующих лиц еще в один круг—любовный, в центре которого—Вера. Чтобы оправдать любовь к ней героя—матроса Алексеева, при их первой встрече вводится диалог, из которого ясно, что они знали и любили друг друга раньше. Но от этого вся сюжетная линия не становится органичнее

Аналогичные примеры можно привести и из «Девушки с маяка»**, и из «Ивана Франко»***, и из «Когда поют соловьи». Настоящая любовь для человека—это необъятное счастье и необъятная радость, это откровение. Изображать же любовь с той же степенью заинтересованности и эмоционального горения, с какой обычно поздравляют новобрачных в загсе, значит профанировать величайшее чувство, принижать самую природу человека.

Иногда в фильмах Киевской студии псевдосюжетная шелуха, дробные, бесцветные эпизоды притупляют восприятие. Центральная идея, сквозное действие, не являясь одновременно и зерном, действием самого эпизода, перестает цементировать сюжет. И сюжет расползается.

Так, например, в «Иване Франко» калейдоскопичность событий не позволила глубоко и исторически достоверно отобразить эпоху, ее противоборствующие общественные силы и человеческие судьбы.

О МОРКОВНОМ КОФЕ

Тяга к сильному, мужественному, благородному присуща человеку. Ее обострило и качественно обогатило наше время—особенное, героическое. Неправда, будто человек большой, значительный не воспринимается как живая фигура, что только изъян, червоточинка делают его подлинно земным и понятным. Главное, чтобы это величие было правдивым, таким, как у Павла Корчагина или молодогвардейцев.

Не принижать предмет, чтобы он стал правдивей, а возвышать искусство, чтобы оно правдиво отображало величавое,—вот цель истинного художника.

Суть не в том, чтобы лепить героя безошибочным, ангелоподобным. Пусть не идет он «бочком», с оглядкой по жизни, пусть от него не несет серой обыденщиной, пусть он не только правдиво пьет чай, а живет, «мир огромив мощью голоса», пусть чувства его будут полной чашей, пусть не птичий ум, а могучий интеллект творца и преобразователя ведет его в будущее.

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!
Коли спорить, так уже смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!—

вот какие характеры хочется видеть в кино, по каким характерам мы соскучились!

Конечно, герои нужны всякие и не только такие, о каких писал в этих стихах А. К. Толстой. Но не следует выхолащивать из социалистического реализма присущий ему романтизм человеческих чувств и характеров.

Человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный и, главное, живой, воссозданный средствами подлинно художественными, производит неотразимое впечатление. За примером недалеко ходить. В фильме «Коммунист» немало недостатков, пройдет время, и многое из него забудется, но каков настоящий коммунист Губанов—это останется в памяти навсегда, как остался в нашем сознании Максим из кинотрилогии Козинцева и Трауберга или Чапаев из фильма братьев Васильевых.

Навсегда запомню, какое впечатление на меня произвел в детстве фильм «Александр Невский». Именно своими могучими, удалыми и яркими героями-новгородцами, самим князем Невским. Все там было крупно, ярко, смело, по-хорошему монументально. И вместе с тем—не ходульно, просто и естественно. Дети очень восприимчивы даже к гиперболизированно-положительному и вместе с тем не терпят фальши. Каждый знает, как много в нем до седых волос остается детского, скрытого от других, но хорошо известного ему. И если прислушаться к себе, найдешь в сердце эту потребность искать в жизни и искусстве то, что соответствует твоим идеалам совершенного. Наше время помогает сберечь и развить это до некоторой степени врожденное свойство, помогает и в старости глядеть на мир широко раскрытыми влюбленными глазами...

К великому сожалению, подлинных героев не найти в картинах Киевской студии. Таких, которые бы вошли в твою жизнь навсегда. Да что навсегда! Хотя бы на время. Увы, и таких нет.

Нет, здесь не старались наделить героя отрицательными чертами, но и не стремились вылепить его во весь рост.

«Морковный кофе»—так называл Маяковский искусство, не способное будоражить мысль и чувство человека. Вот таким напитком иногда потчуют зрителей кинорежиссеры.

Часто авторы фильмов Киевской студии не дают зрителю опоры для веры в истинность поступков персонажей. Просмотрев фильм, зритель знает о них порою не больше, чем до его начала. Почему?

---

* Сценарий Д. Вишневского. Режиссер Г. Липшиц.
** Сценарий О. Гончара. Режиссер Г. Крикун.
*** Сценарий Л. Смилянского. Режиссер Т. Левчук.

Разработка характеров, героев подменена ходульностью, штампом.

Ясно, что здесь приходится уже говорить не о правдивом создании больших характеров, а о правдивом создании характеров вообще. Это—первая ступень. Тут выдвигается на передний план еще одна интересная сторона вопроса, уже затронутая ранее,—о псевдоромантике.

Передо мной на столе лежит фотореклама фильмов «Конец Чирвы Козыря»* и «Ласточка». Я вглядываюсь в лица героев. Хорошие, интересные лица— угадываешь и индивидуальность характеров и недюжинный ум. А в фильмах ничего этого нет. Едва герои начинают говорить и двигаться, к ним пропадает всякий интерес. Они оживают, чтобы умереть. Все в них и мелко, и бесцветно, и «чересчур».

Вот опереточный, мелодраматический куркульский сынок из «Конца Чирвы Козыря». Как рассиропливают авторы его любовь к девушке-комсомолке, активистке, как пытаются возможно красочнее передать его трагическое состояние: нужно выбирать— либо отец и куркульство, либо любимая девушка и новая жизнь. И как все получается вымученно, немотивированно именно из-за «голубизны» характеров. Не может человек с такой глиняно-расписной душой пойти наперекор кремню-отцу. Не стоит и с кулаками по-серьезному драться, потому что в фильме они только притворяются страшными, пугают, а вообще-то их взнуздать, если верить авторам, дело плевое.

Так сложный классовый конфликт, большие социальные категории превращаются в игрушку, в пасхальное яичко**.

И что особенно обидно: красоту героя ищут не в его душе, или не в душе, в первую очередь, а в красивом повороте головы, в эффектной мизансцене, словом, в изящно оттопыренном мизинчике. Причем «красота» эта вся давно уже изжила себя, берется из чужеродного художественного арсенала и потому в наших условиях особенно претит. Иногда, пусть это и грубое сравнение, она сродни открыткам с голубками и надписями: «Люби меня, как я тебя», «Жду ответа, как соловей лета».

В «Партизанской искре» молодого юношу Парфена усаживают чуть ли не в позе врубелевского Демона на берегу пустынных волн (реки), и он долго и неестественно изображает там думание думы, что подчеркивается и композицией, и светом, и ракурсом. Причем актера заставляют наигрывать чувства, переживания.

Когда Парфен, смертельно раненный, переплыв реку, выходит на берег, невесть откуда (это известно только режиссерам) появляется его мать и до того картинно, как на полотнах Семирадского, приподнимает его, кладя голову себе на колени, что пропадает весь жизненный трагизм эпизода.

Чтобы заснять всю эту «красивую красоту», была затрачена, конечно, уйма времени и усилий. А ведь с какой пользой их можно было употребить на то, чтобы сделать характеры героев более глубокими, наполненными.

Та же картина и в «Ласточке». Вот проходит офицер перед матросским строем. Для него все люди— на одно лицо, без своих дум, особенностей, привязанностей. Ну, а вы, создатели фильма, что вы рассказываете нам об этих людях? У одного усы, у другого светлый чуб, третий—курносый. Вот и все различия.

Какие они, эти люди? Веселые, сумрачные, замкнутые, общительные, вспыльчивые, уравновешенные, злые, добрые, задиристые? Ничего не в состоянии сказать зритель.

Зачем же этот мертвый груз персонажей без судьбы и дорог? Считается, что для среды. Но к чему такая среда, которая не поддается определениям? Не случайно ведь примет времени авторам все-таки передать не удалось, и догадаться, когда происходит действие, можно лишь по упоминаемым датам.

Появляется, как в «Иване Франко», персонаж на экране. Кто-то из действующих лиц шепчет: «Это Лысенко!» И зрители должны верить на слово, ибо никаких ощутимых подтверждений того, что это великий композитор, нет. Могут возразить: как в нескольких эпизодах достигнуть этого? А как классики литературы порою двумя-тремя строчками давали изумительные портреты своих современников?!

Иногда бывают в картинах такие благодарные моменты, что кажется вот тут-то и раскроются особенности характеров героев. Но и эти моменты часто не используются.

К руководителям партизанского отряда приходит посланец из штаба центра (фильм «Без вести пропавший»). Он сообщает, что отряду поручается провести важнейшую и очень сложную операцию— взорвать большой склад боеприпасов. Как же реагируют на это три командира?

Один говорит:

— Почетное задание...

Другой:

— Трудное задание...

Третий:

— Очень трудное задание.

---

* Сценарий Н. Руденко, режиссер В. Лапокныш.

** Не касаясь специально вопроса о национальной специфике украинских фильмов, заметим, что в «Конце Чирвы Козыря» национальная форма—это нечто сугубо внешнее: мониста, запаски, мазанки, глечики на тынах, тополя, большие, в обхват, тыквы. И потому что не хватает гораздо более существенного—души народа, которая покажет себя под любой одеждой, под любым солнцем, именно поэтому весь украинский колорит в фильме воспринимается как этнографизм.—*В. К.*

Зрительно весь эпизод столь же бесцветен и однообразен. Характеры как были неопределенными, так и остались. А ведь именно в такой ситуации одним-двумя меткими словами, острым рисунком действия можно ярко очертить характеры.

Красивость воплощается на экране, «диалектика души» — нет.

ГДЕ ЖЕ ЧУДО?

На сцене детского театра девушка покупает у молочницы молоко. Ребятенок шепчет соседу, который постарше:

— Что, она его вправду будет пробовать?

— Не-е, — убежденно отвечает тот. — Это же зубной порошок с водой.

Когда для зрителя исчезает зубной порошок, появляется чудо искусства, чарующее и прекрасное.

Почему хорошая песня, прозвучавшая с экрана, неизмеримо больше порою говорит сердцу об идее фильма, о жизни, о героях, чем весь фильм («Долина синих скал», например, с чудесной лирической песней П. Майбороды «Ми пидем з тобою, де трави похили» на слова А. Малышко)? Почему пересказать даже подробно содержание фильма «Весна на Заречной улице» — значит почти ничего не сказать о нем? Почему иной раз глаз не можешь отвести от экрана, а иногда в любой момент можешь встать и без сожаления уйти из зала, хотя картина сделана профессионально грамотно, гладко?

Да потому, что реальное содержание произведений искусства непременно должно быть шире, богаче их «текста», будь-то фабула, пейзаж, бытовая деталь...

Поэтическая, волнующая, напоенная лиризмом и светлой человеческой любовью повесть О. Гончара «Пусть горит огонек» превратилась на экране в банальную историю любовного флирта и измены, полную неправдоподобных ситуаций и натяжек, в историю, которая не только не волнует, а порою раздражает («Девушка с маяка»). А ведь в фабуле никаких существенных изменений не сделали. Но произвели гораздо более мучительную и страшную операцию: выхолостили из повести поэзию, подтекст, глубинное ее содержание. И так во многих фильмах Киевской студии: второй, глубинный план произведения почти вовсе отсутствует. А без него все, о чем говорится, как бы оно ни было значительно и броско само по себе, пропадает для зрителя.

Вот почему формальные «красивости» здесь часто оборачиваются натурализмом, хотя обвинить создателей картин в копировании, фотографировании жизни нельзя. Это раскрашенный восковой слепок с действительности. Внутреннего смысла, внутренней эмоциональности в нем часто нет.

Что может быть прекраснее труда, творчества? Это то, что дает непреходящее вдохновение, что созидает новый мир. Как передать на экране чувства, овладевающие человеком, который создает, как отобразить гигантскую работу мысли, все душевные движения его в этот момент, как показать чудо сознания, овладевающего косной материей?

Человек склонился над чертежом, над листом бумаги, над книгой, он внимательно изучает какую-то деталь. Что тут изобразить? Согбенную спину, чело в морщинах, отсутствующий взгляд? Но ведь рядом могут сидеть два человека в абсолютно одинаковой позе «думанья», и у одного из них в мозгу будет рождаться теория относительности, а у другого план увеселительного пикника.

Как дать почувствовать зрителям разницу, как перелить в их сердца ту всепобеждающую радость творчества, которой по замыслу должен жить в фильме персонаж?

Вот на экране Иван Франко. Великий поэт и философ. Он создает стих, он видит его внутренним своим вйдением «сквозь магический кристалл». Совершается таинство творчества. А что видит зритель? Шагает по ночной улице человек и в такт шагам слово за словом нижет строчки. Все легко, обычно. Да ведь что-то подобное зритель и без искусства всегда может воссоздать или подсмотреть в щелочку, задобрив домработницу какого-нибудь писателя. Но что это скажет его сердцу? Реализм ли такое «образное» отражение действительности?

Я должен чувствовать и переживать то, что переживает и чувствует герой, а не наблюдать за ним.

Предмет, явление только в своей поверхностной оболочке — в искусстве почти ничто. И не случайно некоторым режиссерам Киевской студии не удается передать подлинную красоту труда — и физического (который сугубо документально показан в картинах «Есть такой парень», «Когда поют соловьи», да еще в одной-двух) и духовного. Потому-то и выглядит он здесь скучно, непривлекательно, в лучшем случае как привычное дело, но не как вдохновение и взлет, что показан чисто внешне.

А ведь о каждой вещи, даже незначительной, можно сказать так, чтобы она стала чудом, поразила как открытие мира.

Для этого не обязательно долго и красиво описывать. Можно даже вообще не описывать. А. Н. Толстой, пораженный почти фантастическим зрелищем отливки на Ижорском заводе одной из частей блюминга, задумался над тем — возможно ли искусству, в частности театру, овладеть тем, что он увидел. Не показать, а именно овладеть. «Я представляю так, — пишет он, — что драматург, увидевший отливку блюминга на Ижорском заводе, не изобразит процесс отливки, даже, может быть, о блюминге.

о стали не будет и упомянуто, но на сцену он перенесет пережитое им торжество преодоления. На сцене не будет показано ни картонных станков, ни деревянных шестерен, ни молотков из папье-маше, но будет жить человек, преодолевший косность материи и жизни во имя единственного и неизбежного пути».

Это не рецепт, но принцип. Главное—передать так, чтобы у зрителя возник чувственный образ. И именно тот, какой желал вызвать автор. Молоток может оставаться и за кадром, но и он сам и то, что с ним связано, родится в уме и сердце зрителя, если создатель—художник.

В «Весне на Заречной улице» производство—в конкретном понимании завод—показано всего один раз и очень коротко. Но убежденность, что им, его интересами, его славой, как своей радостью, живут все хорошие люди в фильме, ни на минуту не оставляет зрителя. А в фильме «Есть такой парень» цеховым эпизодам отведено очень] значительное место, но воспринимаются они только с той точки зрения, насколько эффектно сыплются искры и ритмично работают механизмы.

«Красивости» в некоторых фильмах нашей студии не связываются в душе зрителя с подтекстом, который, возможно, и пытались вложить в них авторы. И, например, такая деталь, как шарф погибшей любимой девушки, срываемый ветром и повисший на ветви в момент казни героя («Под золотым орлом»), заставляет любоваться, но не переживать драматическую ситуацию. Возможно, где-то в другом месте и в другое время эта деталь была бы и кстати, но здесь она недопустимо лишняя. Это относится и к выверенным на «красоту» позам убитых и замученных, и к академизму композиций, к интенсивным цветовым сочетаниям, сверхпрелестным, пасторальным ландшафтам в фильме «Дорогой ценой» и т. д. Изысканные, живописные «лохмотья»—это не лохмотья, изысканная, надуманная деталь—это не художественная деталь.

Деталь должна быть простой, но многоплановой, рождающей цепь больших и важных ассоциаций. Такими деталями богат, на мой взгляд, фильм «Это начиналось так...».

Необозримый белый простор степи. Только небо и земля, покрытая по-весеннему ноздреватым, подтаивающим снизу снегом. Ни прутика. И вдруг зрители замечают в кадре стул. Самый обыкновенный венский стул с гнутой спинкой и круглым сиденьем. Сиротливый, он едва виден в огромном белом просторе, выглядит в нем страшно нелепо с точки зрения человека, привыкшего к размеренному, неторопливому ходу жизни и твердо знающего, что стулу место около стола под абажуром, что ночные туфли стоят справа у кровати, а в стакан чаю надо класть два куска рафинада. Стул в голой степи для обывателя объясним только как результат катастрофы, стихийного или социального бедствия. Ну, а если его привезли сюда сознательно, как самую фундаментальную вещь, как «дедовскую», мебель для дома, который еще только будет?

Не вызывают вовсе никаких или по крайней мере нужных ассоциаций шаблонные] детали, штампы.

Если во многих фильмах сейчас стали назойливо—надо или не надо—давать крупным планом ноги, то, увидев такой кадр, зритель невольно начинает вспоминать, в какой картине он видел нечто похожее. Ясно, что авторы хотели не этого.

Стоит ли доказывать, какие широчайшие возможности для выявления характеров представляют массовые сцены, в частности батальные? Здесь особенно остро должна чувствоваться индивидуальность мастера. Сколько поворотов, ракурсов, потрясающих мелочей пропадает, когда съемки подобных эпизодов делает аппарат, а не художник. Валяющийся среди развалин, но еще живой, репродуктор в «Бессмертном гарнизоне», и боец рядом, ловящий слова Москвы; последняя реплика оружейника в «Александре Невском»: «Эх, коротка кольчужка!..»,— разве не в сотни раз больше говорит это зрителю об обстоятельствах и характерах, чем самые шумные взрывы и самые длинные монологи?

Рвутся снаряды, машины, цистерны, переворачиваются поезда, взлетают на воздух склады боеприпасов. Разные картины, но пиротехника одинаковая. Взрывы из «Партизанской искры» легко перенести в картину «Без вести пропавший», и наоборот.

Нужна батальная сцена—покажите ее, но найдите новую грань, постройте ее по-своему, как в «Летят журавли», например. К слову заметим, что несмотря на минимум выстрелов, взрывов, всадников, падающих через голову под ноги лошадям, «Летят журавли»—один из немногих фильмов, где война изображена как в художественном кино, а не в документальном.

Путь к этому только один.

Искать, непременно искать новые, свежие опосредствования, задавая работу зрительскому воображению, чтобы в каждой капле, показанной в фильме, он видел целый мир.

БОЛЬШЕ ВЗЫСКАТЕЛЬНОСТИ!

Почему же все-таки столь явные недостатки многих картин Киевской студии не разрозненно, а в их удручающей последовательности, в их взаимосвязи проходили фактически мимо внимания украинских кинематографистов, Министерства культуры УССР и кинокритики?

Нет, нельзя сказать, чтобы студию не критиковали на заседаниях в министерстве, в газетах, чтобы сами киномастера не поднимали свой критический голос, но критика эта подчас бьет по мелким целям. Факты показывают, что в художественном совете студии и министерстве подчас слишком снисходительно оцениваются художественные качества новых произведений. А в рецензиях недостатки фильмов часто разбираются лишь очень бегло, как бы для того, чтобы «уравновесить» солидную, весомую, панегирическую часть статьи. Серьезный, доброжелательный по отношению к художнику, но требовательный разговор часто подменяется дифирамбами и славословиями.

Взыскательность—важное качество. Это она заставляет писателя десятки раз править, переделывать рукописи. Это она вынуждала Горького, кончая работу, перечитывать «всю ее с трудом и, почти всегда, с тяжелым сознанием неудачи» (М. Горький), Флобера —сутками биться над одной фразой, Маяковского—изводить «тысячи тонн словесной руды» ради одного слова.

И как недостает такой взыскательности некоторым работникам Киевской студии! Как часто здесь в превосходной степени, расточая самые лестные эпитеты, говорят о вещах средних, а иногда и слабых! Их не захваливают сплошь, но критические замечания, даже важные, стараются сделать вскользь, и завершающий аккорд всегда берут в мажоре, «во здравие».

Случалось, что критика звучала и в полный голос. Но на «дерзнувшего» старались повнушительней шикнуть из дирекции, тем дело и кончалось. Каждый новый фильм, «несмотря на отдельные недочеты», признавался каким-то достижением. Высказываний такого типа нетрудно найти целый ворох. Очень много их в стенограммах худсоветов и всяческих собраний, на страницах студийной газеты «За радянський фильм».

Не всегда в студии проявляют товарищескую прямоту и принципиальность. То ли обидеть боятся, то ли о чести студии так превратно пекутся... Кто знает?.. Известно, что большинство работников студии было глубоко убеждено в несоответствии фильма «Иван Франко» высоким художественным требованиям. Но, когда этот фильм неизвестно почему был выдвинут на Ленинскую премию, критики промолчали. А теперь, когда фильм «Иван Франко» справедливо критикуют, они соглашаются. Где же последовательность? Если говорить, положа руку на сердце, то и «Партизанская искра» (хоть это, возможно, и один из более удачных фильмов прошлого года) тоже не такого масштаба произведение, чтобы присуждать за него Ленинскую премию. Но вопрос об этом был поставлен.

Если кто-то выскажет критические замечания о фильме, авторы и их друзья тотчас начинают добиваться публичного опровержения. А когда, чего доброго, в этих замечаниях есть что-либо сложное или неточное, так и вовсе скверно «посягнувшему»! Изливается целое море объяснений, вроде тех, которые давал у Ильфа и Петрова товарищ Индокитайский. Он, как известно, проиграл в польский банчок 7384 рубля 03 коп. и изо всех сил доказывал в соответствующих инстанциях, что 03 коп. он израсходовал на пользу государству и может представить на указанную сумму оправдательные документы.

Но вот поди ж ты! Редко, редко случится, чтобы возвысил свой справедливый голос протеста, допустим, художник, режиссер или писатель, обиженный непомерным восхвалением. Нет сомнения, что коль скоро в Киевской студии будет создана подлинная атмосфера принципиальной и взыскательной товарищеской критики и самокритики, мы станем свидетелями ее быстрого творческого роста, стремительного движения вперед. Ибо сил у студии вдосталь, традиции—прекрасные.

Тогда здесь станут изучать жизнь не в информационном отделе студии, а в городах и селах республики, станут острее подмечать новое и в жизни и в искусстве, а значит, отыщут подлинно важное в жизни и подлинно талантливое в искусстве.

«Где нет любви к искусству, там нет и критики». Пусть не подумают читатели, что автор забыл эти слова Пушкина, что он задался целью выискивать и выставлять напоказ дурное, намеренно не замечая хорошего, которого, безусловно, немало в современном украинском кино. Просто это хорошее и без хвалебных оценок останется таковым. А плохое, если его заметить, скорее уступит место хорошему.

г. Киев

А. Мачерет

МАСТЕР И УЧЕНИКИ

«Легенда о ледяном сердце», «Юность наших отцов», «Тамбу-ламбу»— три эти фильма различны по темам, жанрам, творческой манере и выразительной силе. Зритель не усмотрит связующей их общности. Да ее и нет, если не считать того, что все три картины — итог учебы во ВГИКе их постановщиков. Это дипломные работы пяти выпускников-однокурсников — обстоятельство, заставляющее взглянуть на фильмы по-особенному: в них вложены труд, надежды, стремления, замыслы и знания, накопленные в течение нескольких лет учебы. Кажется, что, глядя на экран, ощущаешь трепет первой встречи режиссера с профессией и со всей полнотой ответственности, впервые ни с кем не разделенной.

Все три фильма созданы воспитанниками одного и того же преподавательского коллектива. Из него я позволю себе особо выделить Сергея Юткевича. Не из-за недооценки благородного, достойного высокого уважения труда остальных педагогов, но потому, что мне хочется, хотя бы пунктиром, вскользь, затронуть тему мастера и учеников.

●

А. Фадеев видел силу молодого Маяковского в том, что он сумел через внешний эстетизм прорваться к большой социальной теме.

Это явление не было единичным. Оно характерно для значительной группы молодежи, которая к началу двадцатых годов веселой ватагой устремилась в советское искусство, звонко провозглашая ультралевые эстетические суждения, шумя, споря, волнуясь, азартно отыскивая истину, фанатически отстаивая наивные заблуждения. В лучшей своей части это была та самая молодежь, из-за которой В. И. Ленин (по свидетельству Н. К. Крупской) «подобрел к Маяковскому». Полная жизни и радости, она готова была умереть за Советскую власть и... усомниться в ценности Пушкина.

В среде этой буйной художественной вольницы находился и Сергей Юткевич. Он учился во Вхутемасе один только год. Но это был 1921 год — тот самый, в котором вхутемасовцы накормили «важнецкой» кашей Владимира Ильича и Крупскую.

В то время Сергею Юткевичу стукнуло семнадцать, но выглядел он значительно моложе своих лет: был тоненьким, высоким, похожим на подростка. При всем том он занимал внушительную должность главного художника одного из наиболее странных театров того времени —«Вольмастфора»*, едва ли не «левейшего» в Москве. Чувствовалось, что юный художник талантлив, обладает острым глазом, обширной эрудицией, изумительной памятью и что он ни на шаг не согласен отстать от своих наиболее «левых» коллег, среди которых высилась фигура С. Эйзенштейна. То, что выходило в то время из-под кисти Юткевича и становилось декорациями, наводило на мысль о стремлении художника, подобно молодому Маяковскому, «смазать карту будней, плеснувши краску из стакана». Так воспринималось оформление к спектаклям «Хорошее» и «Улучшенное отношение к лошадям».

Это находилось где-то рядом с геометрическим разложением мира и в то время выглядело у семнадцатилетнего Юткевича пытливостью ребенка, распарывающего куклу, чтобы узнать, что у нее внутри, или разбирающего часы, чтобы собрать их по-новому. Но это не было ни шалостью, ни игрой. Молодой художник по-своему стремился открыть мир окружающей его действительности.

А действительность была до краев наполнена революционным содержанием, борьбой за социалистическую переделку страны.

Мудрено ли, что в этих обстоятельствах новаторские дерзания честных, подлинно передовых художников обретали все большую связь с утверждением революционных завоеваний Октября. В пору работы в эстрадном театре «Синяя блуза» Юткевич вел усиленные поиски формы, способной «взвить» искусство «агитаторским лозунгом».

Он неизменно ощущал себя в числе разведчиков нового, испытывая потребность не только шагать в ногу со временем, но и опережать время. Ему подстать было лишь искусство, выдвинутое на самый передний край современности.

---

* «Вольная мастерская Н. М. Форегера».

К такому искусству его влекло еще в период принадлежности к ФЭКСу. Здесь рассчитывал он оказаться в центре «гремящей бури века», ошибочно полагая, как и многие в те годы, что современности к лицу лишь урбанистические пейзажи с их «машинерией» и динамикой уличной жизни.

Но уже в первых, тогда еще немых картинах Юткевича его тяга к современности стала соединяться с политической заостренностью тематики. Экран заполнили явления и люди новой жизни: комсомольцы, стенгаз, ячейка, производство, частник, кооперация, агитшаланда... Все это было облечено в форму, призванную подчеркнуть главное в жизненном явлении и начисто вычеркнуть второстепенное — вымести бытовизм, обобщить особенности времени. Силу и остроту своего художественного зрения в этих картинах Юткевич сосредоточил на внимательном наблюдении рождающейся новизны. Он искусно сопоставлял ее контрасты, его взор приковывали к себе необычные стороны обыденных фактов. Правда, броская оригинальность, странная эффектность жизненных явлений не раз заслоняли перед ним их сущность. По счастью, увлечение эксцентричностью было у Юткевича лишь проявлением протеста против штампа, рутины — с ними не мирилась потребность зоркого вглядывания в жизнь.

Я не собираюсь писать творческую биографию Юткевича, мне хочется лишь указать на истоки художественного своеобразия этого по-особенному интересного художника. Оно возникло из пристрастия к острой форме и стремления органически сочетать ее с требованиями революционного содержания. Советская действительность дала молодому художнику возможность прорваться сквозь эстетизм на просторы большой социальной тематики. Совершенно очевидно, что и в данном случае творческое развитие художника протекало в борьбе с увлечениями, находившимися в непосредственной близости к формалистическому искусству.

Прошлое не стирается резинкой. Оно присутствует в настоящем, как растворенный в нем элемент, который влияет на «состав крови» художника. Маяковский начал свою жизнь поэта как новатор формы в духе футуризма. Футуризм он преодолел и не ему обязан тем, что стал замечательным поэтом. Но то, что он ошибочно связывал с футуризмом,— обостренное чувство современности, потребность найти для нее новое поэтическое выражение, протест против поэзии «лирических томиков»— все это в нем сохранилось.

Нечто подобное свойственно и Юткевичу. И это особенность его художественного своеобразия. Исправленные идейной зрелостью и временем, его былые влечения частью были преодолены, а частью обрели новый смысл. Противопоставление ненавистному фотографическому копированию жизни права на неограниченную условность — отпало. Стойкое же отвращение к натурализму сохранилось. Теперь, вынося ему приговор в духе известного изречения: «Когда все есть,— нет ничего»,— Юткевич противопоставляет искусству, перенасыщенному бытовыми деталями, не анархию условностей, а верность жизненной правде.

Некоторые из его картин могли казаться чуть рационалистическими, суховатыми. Но таково было следствие владевшей им острой неприязни к мещанской слезливости. Он всегда предпочитал быть холодновато сдержанным и экономным в эмоциях, чтобы не показаться сентиментальным.

Но было здесь и другое. Обладая изощренным взглядом художника, Юткевич, чтобы постигнуть истину, словно ощупывал глазами мир. Стремясь выразить найденное в образах искусства, он неизменно искал наиболее совершенную форму. Ему был близким и понятным афоризм, гласящий, что наиболее искусная рука всегда бывает лишь служанкой мысли. И Юткевич неизменно пытался совершенствовать свою руку кинематографиста. Его искусство становилось синтезом мысли, глаза, руки — не всегда сердца.

То, что Горький называл перерастанием революционного сознания в эмоцию, возникало в Юткевиче по мере того, как его политическая мысль получала крепнущую опору в жизненном опыте и тесной связи с народной жизнью. По мере того как прирожденная острота его зрения приобретала все более широкую жизненную и социальную основу, неизмеримо более эмоциональным становилось и его искусство. Разве теперь, скажем, после элегической новеллы о Ленине, несущей в себе редкую взволнованность чувств, можно продолжать по шаблону упрекать Юткевича в холодноватости?

Нет, сегодня это мастер, чьи фильмы отличает не только глубокая мысль и талантливая форма, но и проникновенная эмоциональность.

В жестоких классовых боях выстрадана советскими людьми идейная консолидация. Она не по нраву хулителям социалистического реализма. Им претит нравственная основа общности, связующей советских художников. Отсюда — стремление опорочить наш творческий метод, приписав ему сглаживание творческих различий. Из тех же соображений панегирически расхваливается искусство двадцатых годов. За его преимущество выдается уже самый факт существования враждовавших художественных направлений. Тем самым принимается за истину нелепое предположение, что источником творческого разнообразия может быть только идеологическая борьба.

Борьба творческих направлений в двадцатых годах знаменовала поиски главного пути, по которому предстояло устремиться молодому советскому киноискусству. В этом процессе привлекательна не его внешняя эффектность, но идейная пытливость и художественные поиски. Причудливые ручейки множества течений, групп, школ либо терялись в пустынных песках, либо, увлекаемые мощным потоком, вливались в основное идейно-художественное направление. При этом ярко вспыхивали стилистические отличия и многочисленные оттенки личного художественного своеобразия. Иной раз мы не замечаем их, когда в сложном творческом сплетении общего и единичного выискиваем только общее. Этим невольно оказывается любезность нашим недругам.

Нельзя избавлять себя от поисков неповторимо особенного в творчестве большого мастера советского киноискусства. Но не следует, конечно, и отрывать особенное от того общего, что присуще любому художнику, стоящему на позиции социалистического реализма. Эта ясная, передовая позиция без каких-либо усилий обнаруживается и в картинах Юткевича, в таких, например, как «Встречный», «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине».

Здесь найдем мы умение создавать типичные, а подчас величавые характеры. Перед нами возникают широкие горизонты жизни, верно оцененной с высот марксистско-ленинского мировоззрения. Словом, в произведениях Юткевича мы найдем то, что показывает в нем умного, вдумчивого советского художника, умеющего разобраться в сложной взаимосвязи жизненных явлений и найти пути их развития.

Но весь огромный опыт почти трех десятилетий создания фильмов, от «Кружев» до «Рассказов о Ленине», все накопленное за это время мастерство едва ли могло бы стать живой творческой силой, не гори в них огонек личных художественных пристрастий режиссера. Огонек этот перебрасывается в сердца учеников, воспламеняя их страстью, верой и убеждениями учителя — тогда ученики превращаются в последователей.

Но бывает и так, что ученики по присущему им индивидуальному складу не способны увидеть свою тропу продолжением пути мастера.

Ну что же! Тогда он остается для них только педагогом. Остальное в их власти.

Как же обстоит дело в данном случае?

●

Постановщики фильма «Легенда о ледяном сердце»— Алексей Сахаров и Эльдар Шенгелая — выбрали трудный путь защиты своего права на творчество. Их выбор пал на современную сказку. Тем самым они вступили в область слабо разведанную, лишенную ободряющих примеров, крепких традиций и накопленного опыта. Из рук драматургов В. Витковича и Г. Ягдфельда они приняли сценарий весьма несовершенный. В нем речь шла о пленительной танцовщице и певице, красавице Айнакан, чей сердечный холод, навеянный злыми чарами, был растоплен огнем страстной любви юного экскаваторщика Мээркана. Добрый волшебник Камбар помог ему овладеть волшебным чоором — источником дивной музыки. Четвертый персонаж сказки, администратор филармонии Ашик — олицетворение корыстолюбия и пошлости. Равнодушный к музыке, он попытался сделать ее средством осуществления карьеры и был сурово наказан.

В сценарии были остроумно сплетены мотивы сказочные с вполне современным материалом. Вместе с тем сценарий таил серьезные опасности для постановщиков.

Особенности жанра вовсе не исключают того, что заложенная в сказке мысль должна вытекать из действия персонажей, обладающих ясно очерченными характерами. Само собой разумеется, что бытовые краски здесь не подходят. Тут необходимы сгущение света и тени, отчетливые контуры. Сюжет сказки, как и всякий другой, должен складываться из отношений между персонажами. Разница лишь в том, что в данном случае им может быть предоставлена возможность действовать в мире, границы которого необозримо расширены сказочной фантазией.

Герой «Легенды о ледяном сердце» Мээркан призван воплотить в себе сказочно-романтический образ прекрасного и чистого сердцем юноши, способного во имя любви на подвиг. Таков замысел авторов и таково сюжетное положение героя. Но Мээркан не свершает подвига. Направленный за чоором, способным вернуть ему любимую, Мээркан становится только путником, но не подвижником. Один лишь враг противостоит ему — расстояние. И он успешно его преодолевает. Драматурги лишили героя противника, отняли у него возможность столкнуться с коварством, хитростью, обманом, с опасностями и кознями враждебных сил. Но лишь в борьбе с ними мог бы раскрыться характер Мээркана. Фантазия, которую сказочный жанр почти ни чем не ограничивает, подсказала авторам лишь одно испытание для Мээркана — путь его иногда горист, местами трудно проходим.

Следствием этой драматургической промашки стало то, что любовь Мээркана, выдаваемая за бездонную и пылкую, не обрела образного выражения и оказалась лишь объектом информации.

А вот и другой пример. Сердце «ледяной» красавицы благодаря волшебству чоора воспламенилось

любовью к Мээркану. Здесь бы проявиться множеству милых безумств юного существа, впервые охваченного страстью. В этих проявлениях мог бы засверкать разными гранями характер Айнакан. Однако вот чем дело ограничилось: девушка перед отъездом на концерт забегает в свое учреждение и просит сотрудников передать Мээркану, что она очень его любит. Снова информация заменяет художественное выражение чувств.

Так страсти, владеющие героями, драматурги свели к условным обозначениям, наряженным в сказочные одеяния.

Отрицательные последствия неразработанности характеров этим не ограничились. Сюжет, рассказанный без подробностей, характеризующих персонажей, не заполнил всего сценарного пространства. Осталась свободная площадь. Излишки были использованы для вставной новеллы о бедном пастухе, которому Мээркан помог вернуть любимую, просватанную за богатого жениха.

Наиболее внятными оказались образы волшебника Камбара и администратора филармонии Ашика. Лишь этим героям драматурги дали действия, проясняющие их характеры и цели.

Еще одна невыгодная черта была присуща сценарию. Он вовлекал постановщиков в поэтическую сферу, не давая вместе с тем большего, чем набор традиционного реквизита сказочной поэтики, не раз повторенных внешних приемов.

Итак, сценарий не блистал достоинствами и к тому же был труден для постановки.

Именно на путях преодоления этих трудностей и проявились хорошая подготовленность и очевидная одаренность молодых постановщиков. Между ними и воспитавшим их мастером протянулась невидимая и все же вполне реальная нить. Она связала утвержденные огромным опытом эстетические убеждения мастера с юной свежестью их художественного мышления. С первых же шагов ученики проявили чувство абсолютного уважения к художественной кинематографической форме. Оно помогло им намного усилить экспрессию повествования и сообщить ряду сцен фильма подлинную поэтичность.

Как это достигнуто? Обратимся за примером к первым кадрам фильма. Добрый волшебник Камбар — силой остроумного решения он стал в фильме фигурой наиболее реальной — сообщает зрителям о рождении в горах Киргизии новой песни. Возникает ее звучание. На экране — зрительное соответствие песни. Оно несколько неожиданно: пенящиеся воды вздымают мириады брызг. Еще и еще мелькают, сменяя друг друга, варианты все того же зрелища буйных потоков. Ничего другого. Но почему-то мы не спешим спросить себя, что означает это бурное кипение, рождено ли оно могучим водопадом, морским прибоем или горной речкой. Не спрашиваем мы также, зачем его показывают. Нам оно нравится. Почему? Но почему влечет к себе человека зрелище водопада, прибоя, горной реки? Почему мы ими любуемся? Не потому ли, что их красота рождает в нас множество ассоциаций, а с ними — дремлющую в сердце потребность в поэзии? Эту потребность и стремятся разбудить в зрителе первые кадры фильма.

«ЛЕГЕНДА О ЛЕДЯНОМ СЕРДЦЕ»

Постановщики откровенны в своем намерении. Они не торопятся менять изображение на экране, а лишь варьируют его, постепенно придавая ему игрой цвета все большую эстетическую силу воздействия. Почти бесцветный вначале, водяной хаос брызг и пены становится слегка подкрашенным, словно вирированным, а потом многоцветным, карнавально красочным, нарядным, праздничным. Он сливается с песней, музыкой, подготовляя зрителя к вступлению в мир поэтической действительности, где жизненная реальность совмещена с фантастикой в едином сказочном образе.

Такт постановщиков оберегает их в данном случае от беспредметного любования красотой. Пленившая нас могучая игра водяной стихии в сочетании с непосредственно следующими затем кадрами воспринимается как сила, укрощаемая переделывающим мир человеком.

Сдается, что Сахарову и Шенгелая чужда манера показа жизни в ее прозаических, бытовых проявлениях. Зато они умеют найти возвышенную точку

«ЛЕГЕНДА О ЛЕДЯНОМ СЕРДЦЕ»

зрения на человека, природу, вещи и, не впадая (как правило) в фальшь и слащавую красивость, изобразить, в согласии с избранным жанром, мир своего фильма нарядно-праздничным, пронизанным жизнерадостной красотой. Молодое чувство и свежесть восприятия помогли им обновить впечатляющую силу старых, как сама поэзия, образов. В фильме добрые старые звезды на бархатно-черном небе южной ночи вновь зажглись мерцающими огоньками поэзии.

Режиссеры нашли верных творческих союзников в лице оператора К. Бровина и второго оператора Л. Калашникова, художников В. Камского, К. Степанова и М. Семенова, которые во многих сценах сумели природу, декорации и реквизит обратить в действующих лиц сказки. Горы, уходящие в небо, сверкающие блики на воде, усеянные белыми цветами поля, эстрада в горах, волшебный чоор, источающий из себя цветные флюиды, — образовали слитную среду, воздействующую на зрителя формой, красками, масштабами. Красиво, когда в синеватой бездне, расстилающейся у ног всадника, сверкает золоченой желтизной клубная эстрада рабочих-строителей. Впечатляет, когда на выступе отвесной скалы, в узкой полосе света, прорезающего ночной сумрак, рисуется силуэт героя, готового в отчаянии броситься в бездонную тьму. Приковывает внимание небольшой черно-белый портрет героини, словно врезанный в безбрежную синеву неба; мгновение спустя оказывается, что это фотография, наклеенная на ветровое стекло кабины экскаватора.

Чтобы слить в жанровом единстве фантастику и реальность, режиссеры держат их на тактично найденном приближении к бытовой достоверности и одинаковом отдалении от нее. Фантастическое сияние волшебного чоора кажется в фильме столь же реальным, сколь иллюзорным выглядит уличный пейзаж, снятый с высоты, делающей разноцветные автомобили и серо-серебристый асфальт похожими на веселую игрушечную модель.

Много прелести несет в себе продуманное и выразительное обращение с цветом. Он не служит простым дополнением к фотографии, но использован в качестве самостоятельной воздействующей силы. Напомню, например, о сгущенном, иногда почти до черноты, темно-синем цвете в сцене, испорченной «вакхическим» характером танца Айнакан (поставленного К. Голейзовским в духе плохих мюзикхолльных традиций).

Такова среда, атмосфера фильма. А люди?

Уже говорилось о том, что добрый волшебник Камбар более других приближен к реальности. Это остроумно, так как окрашивает юмором (его, к сожалению, маловато в картине) нарочитую условность сюжетных функций персонажа. Исполнитель роли превосходно найден. Не будучи профессиональным актером, он обладает удивительно верным соответствием своей индивидуальности драматургическому замыслу. Дело здесь не во внешней типажности, а во внутреннем родстве личных свойств исполнителя и воплощаемого образа. Всмотритесь в глаза К. Бектенова, играющего роль Камбара,— они неизменно хранят выражение добродушного, но уверенного сознания того превосходства над окружающими, которое дает возраст. Это — единственное, зато бесспорное преимущество старости, дарящей человека мудрым опытом жизни. Старик с глазами К. Бектенова — мудрец. А не в этом ли основная черта образа Камбара?

Молодые режиссеры добились большой удачи в работе с превосходным киргизским актером М. Рыскуловым. В ряду распространенных, обросших штампами персонажей отрицательных хозяйственников, пошляков и невежд администратор Ашик в исполнении Рыскулова отличается совершенной оригинальностью. В его взгляде ни на секунду не угасает недоверчиво-брезгливое выражение. Кажется, что в каждом человеке он ожидает встретить прикрытое различной маскировкой опасное предательство. Ашик — весь в ожидании подвоха. Вместе с тем он исполнен нагловатой уверенности в том, что сумеет перехитрить любого и с любым успешно померяется низостью. Две сцены Ашика просто великолепны. Одна — когда он обнаруживает в зеркале изображение отсутствующего Камбара. Другая — когда репетирует свое поведение,

подготовляясь к банкету. Ашик — один из лучших сатирических образов последнего времени.

Все же, несмотря на эти и другие достоинства фильма, несмотря на то, что творческая одаренность Сахарова и Шенгелая бесспорна,— их картина едва ли завладеет сердцем зрителя. Ограниченность успеха предопределена в данном случае недочетами сценария. Они не преодолены ни режиссурой, ни артистами Д. Ибраимовой (Айнакан) и А. Умуралиевым (Мээркан).

И здесь мне хочется сослаться на очень поучительный пример, относящийся к творческой практике замечательного советского режиссера Евгения Багратионовича Вахтангова. Поставленный им в 1921 году спектакль «Принцесса Турандот», без сомнения, наиболее блестящий образец того жанра, который соблазнил режиссеров Сахарова и Шенгелая. Подчеркнутой до крайних пределов условностью Вахтангов отдал в жертву юмору все то, что в сказке о коварной принцессе не сумело устоять под натиском времени. В спектакле подвязанное к подбородку актера полотенце успешно выполняло роль бороды. Слуги сцены старательно подбирали с пола слезы. На головах китайских палачей красовались фехтовальные сетки. Казалось, все облекалось условностью в этом мире изобретательно, смешно и грациозно рассказанной старой-престарой сказки. Но вот дело доходило до сцен, в которых герои выражали свою страсть, свойственную их характерам в данной ситуации. Здесь Вахтангов требовал безукоризненной правды и предельной выразительности чувств.

Таков лишь один из бесконечного ряда примеров, подтверждающих мысль, которую не раз высказывал еще Пушкин. В письме Н. Н. Раевскому, размышляя о своем «Борисе Годунове», он писал, что истинные гении неизменно заботились о правдоподобии характеров и положений, как бы условны, даже неправдоподобны ни были все остальные элементы произведения.

В любом жанре только живые чувства живых людей могут привлекать к себе интерес и вызывать в зрителе сопереживание.

Вне мира чувств — нет человека ни в жизни, ни в искусстве. А там, где нет полноценного изображения человека, не может быть и речи о подлинно художественной убедительности воплощения авторской мысли. Она ведь передается зрителю через образы людей. Вот почему возникает вопрос: не односторонне ли восприняли наши дебютанты особенности художественого опыта их учителя? Не заимствуют ли они у него стремление к своеобразной, поэтичной форме без достаточного внимания к тому, что ее рождает? Скажу прямо — сомнения по этому поводу закрадываются. Вот почему возникает желание привести примеры глубокой содержательности избираемой Юткевичем художественной формы.

Тщательным отбором мест съемки, продуманной композицией, средствами освещения и цвета достигнута огромная впечатляемость элегической атмосферы, окутывающей новеллу Е. Габриловича и С. Юткевича о последних днях Владимира Ильича. Можно ли отвлечь это свойство новеллы от ее трагедийной темы, от огромного общественного значения и смысла разворачивающихся в ней событий? Нельзя, разумеется. Глубокое проникновение в область социального оказалось возможным лишь через «человеческое». Все это в гармоническом сплетении создает то стилевое своеобразие, которое не ограничивается особенностями формы, но распространяется также на идейную сторону кинопроизведения.

Однако то, что свойственно мастеру, не всегда присуще его ученикам. В их фильме нет-нет да и ощущается иной раз тенденция искать стилевое решение в области внешней манеры без органической связи с сущностью произведения.

Живых характеров и человеческой страсти в ее высоких проявлениях — вот чего не хватает картине. Приходит в голову поэтому, что, любуясь отточенностью формы выражения, которую нашел в лучших своих картинах Юткевич, два его ученика с ослабленным вниманием прислушались к трепету страсти исполнителя главной роли. Но чего стоили бы изобретательность, вкус, культура и требовательность постановщика «Отелло», если бы они не выражали живую силу огромного человеческого чувства?

Очевидно, оба дебютанта все это прекрасно понимают. Однако они прошли мимо главного — примирились с условным выражением чувств. И это настораживает в работе двух одаренных молодых режиссеров, которые с обнадеживающим успехом выдержали более чем трудное профессиональное испытание.

●

Возникла формула: «сюжет картины несложен». Поскольку это касается фильма «Тамбу-ламбу», его сюжет действительно несложен. Два мальчика лет десяти-двенадцати заметили, что моряк обронил записную книжку и сторублевую купюру. Вернуть моряку пропажу не удалось, так как он исчез из поля зрения ребят. В дальнейшем они предприняли уйму усилий, чтобы его разыскать. Их поиски и составляют сюжетную сторону фильма.

Фильм — короткометражный, цветной. Его поставил на «Ленфильме» в качестве своей дипломной работы выпускник ВГИКа В. Бычков. Получилась очень милая картина.

«ТАМБУ-ЛАМБУ»

Своим успехом она обязана прежде всего тому, что на роль одного из ребят — Вовки — был найден весьма примечательный мальчик — Витя Перевалов. Он молниеносно приковывает к себе внимание, а затем привлекает нарастающую симпатию. В его исполнении Вовка удивительно своеобразен: совершенно неповторима его манера вести себя, говорить, двигаться. У него смеющиеся, озорные, смело и прямо смотрящие глаза. Разговаривает Вовка так, словно речь неизменно идет о деле, накрепко решенном, не подлежащем изменению. И весь он исполнен твердой и спокойной веселой решимости, вызывающей у зрителя убеждение в том, что вот из таких, как Вовка, вырастают дерзкие поэты или идущие на таран летчики.

Когда на экране такой герой картины,— а Вовка прочно завладевает этим положением,— зрителям интересно смотреть все, что с ним происходит. Ситуации, отнюдь не способные привлечь к себе внимание из-за своей заурядности, внезапно обретают свежесть и оригинальность, когда в них попадает Вовка. Сбор пионерами утиля, например,— ситуация для фильма мало интересная, но, когда Вовка, спускаясь по лестнице, решает облегчить себе дальнейший путь и для этого сбрасывает в лестничный пролет объемистые металлические предметы, а потом спокойно закрывает руками уши, чтобы подготовиться к оглушительному грохоту,— это пленяет наивностью, обаянием и юмором. А потом, когда с поэтическим вдохновением Вовка повествует о пользе утиля, чувствуется, что его фантазия уже нарисовала картину превращения сломанного самовара в межпланетный самолет, и тогда прозаическая тема неожиданно оборачивается романтической стороной.

Часто говорят о мире, увиденном глазами ребенка. Иногда в искусстве это реализуется довольно странным образом — мир изображается каким-то марсианским, словно у ребенка фасеточное зрение мухи. Фильм «Тамбу-ламбу» далек от такого изображения действительности, хотя в нем она и показана глазами ребенка. В этом вторая — из двух главных — причина удачи фильма. Режиссер Бычков понял свою задачу, как отбор. Ребенок видит то же, что и взрослый, но его внимание приковывают к себе лишь определенные вещи, он отбирает то, что ему интересно. А интересным иной раз ему кажется и обычное, если оно дает толчок фантазии.

Так понят и увиден режиссером мир ребенка. Картина наполнена предметами, пленяющими детскую мысль и воображение. Взвивается к небу бумажный змей с чертами злобного чудовища, мчится по улице удивительной породы пони, мелькают заманчивые цирковые афиши; в подвале, загроможденном множеством ненужных вещей, происходит конспиративное свидание ребят, обсуждающих дальнейший план действий среди стен, украшенных детскими рисунками удивительных человечков и романтических кораблей. А карта — чего только стоит «карта всех воздушных и морских путей земного шара» с изображениями бизонов, пингвинов и других удивительных зверей и птиц!

Вещи и события окутываются в картине тайной, требующей немедленной разгадки. Что такое услы-

«ТАМБУ-ЛАМБУ»

«ТАМБУ-ЛАМБУ»

шанные из уст незнакомца слова: «Тамбу-ламбу»? Кем оставлены следы на тротуаре? Чьи это удаляющиеся ноги, рядом с которыми мерно покачивается роскошный хвост необыкновенно красивой собаки? Куда ведут стрелы, вычерченные мелом у подножия величественной колоннады Казанского собора? А рыжая огромная борода — кому она принадлежит?

Итак, в фильме найдено главное: увлекательный герой и верная трактовка темы.

Надо сказать, что кроме главного героя другие ребята тоже играют хорошо: увлеченно и правдиво.

Но дальше — дальше следует непогашенная часть счета. Взрослые актеры не столько играют, сколько подыгрывают ребятам. Это относится прежде всего к рыжебородому моряку. Он весь какой-то искусственный. Временами кажется, что не борода прикреплена к человеку, а человек прикреплен к бороде, и что, собственно, не он нужен фильму, а нужна его борода. Для нее, видимо, и писалась роль, а режиссер и актер с этим согласились. То, что борода большая и рыжая,— хорошо. В этом качестве она чудесный объект детского внимания. Плохо то, что ее не превратили в деталь образа, отвели ей независимую функцию.

Надо думать, что на производстве молодого режиссера весьма энергично ограничивали, а он не весьма энергично защищал интересы доверенного ему фильма. Иначе не было бы, например, в картине декорации парохода, сооруженной с тем приблизительным сходством, которое свойственно рисункам дошкольников.

Есть неполадки и внутри того, что составляет сильную сторону фильма,— в отборе предметов, образующих «мир ребенка». Они художественно верны лишь в том случае, если не привлечены искусственно и органически входят в среду, окружающую персонажей фильма. Это справедливое требование нарушено включением в действие клоуна, продающего билеты на спектакль через окошечко циркового фургона. Дело не в том, что клоун, тележка, пони сами по себе необычны,— они такие, какими мы их встречаем в жизни. Но избранный в фильме способ продажи билетов, если бы даже в каком-то случае он таким и был, выглядит произвольной выдумкой, художественной неправдой. Вот если бы найден был другой, жизненно оправданный предлог для появления на ленинградской улице клоуна и цирковой лошадки, насколько бы тогда выиграл эпизод с их участием!

Достоинства постановки — решающие. Все же и недостатки таковы, что стремление избежать их в дальнейшем должно настроить режиссера на более непримиримый, боевой лад.

●

М. Калик и Б. Рыцарев поставили «Юность наших отцов» по мотивам романа А. Фадеева «Разгром». Это их дипломная работа.

Давая ей отличную оценку, члены комиссии, должно быть, исходили из равнодействующей достоинств и недочетов поставленного фильма.

Все же такая оценка настолько близка к учету одних лишь достоинств, что в интересах молодых

«ЮНОСТЬ НАШИХ ОТЦОВ»

режиссеров прислушаться к критике допущенных ими промахов. Это — не призыв оспорить присужденную пятерку, а примечание к ней.

Мне не кажется, что любое литературное произведение можно экранизировать только потому, что оно хорошее. Быть может, «Разгром» кинематографу не стоило трогать. Как, например, понять Морозку и Варю вне их социальных биографий? Ведь то, чем они живут в романе,— борьба с их прошлым. С другой стороны, объяснение метаний Мечика спрятано у него глубоко внутри и обнаруживается в романе непосредственным проникновением авторского взора в глубины духовной жизни этого человека.

Экранизация упростила роман, свела его к внешнему изложению сюжета, к ряду эскизных зарисовок отдельных персонажей.

Когда, например, происходит первая встреча с Левинсоном на экране,— закрадывается тревожное недоумение. Менее всего зрители подготовлены к тому, что внешне он должен быть похож на древнеперсидского астролога. Актер снимает свою ошеломляющую папаху, и сходство со звездочетом утрачивается. Все же, глядя на него, начинаешь лучше понимать, против чего воевало типажное кино,— нет в этом человеке достоверности, реальной связи с жизнью.

В романе подчеркнуто тонкое умение Левинсона руководить людьми незаметно, как бы подсказом. В фильме этого не видно. Более того, Левинсон из фильма раза четыре на протяжении действия угрожает партизанам револьвером. Этих неудачных моментов не так уж много, но они-то и запоминаются, потому что остальное в Левинсоне, если и не вызывает спора, лишено силы актерской выразительности.

Лучше дело обстоит с Морозкой. Это живой человек, хотя и несколько иного склада, нежели персонаж романа: он ближе к привычному образу морячка, чем к шахтеру,— все же он выглядит как жизненная возможность и к тому же приятен своей веселой лихостью.

Гораздо труднее примириться с тем, что красивая девушка, не находящая себе на экране дела,—медсестра Варя: в полевом лазарете она как в гостях. Актрисе и ее партнеру особенно трудно приходится в сцене, предназначенной словесно выяснить те отношения между Варей и Морозкой, которые с такой психологической глубиной описаны в романе. Там они возникают и развиваются как живое явление. Здесь — на них лишь ссылаются. В таких обстоятельствах действительно трудно актрисе зажить внутренней жизнью. Вот она и стоит «руки в боки», демонстрируя внешней позой то, чего не может сыграть сердцем.

А Мечик? Не стану спорить по поводу его облика, хотя и кажется мне, что внешняя спокойная «сытость» трудно согласуется с замыслом Фадеева. Хуже то, что актеру почти нечего играть. Ведь темные мысли Мечика остаются зрителю неведомыми. И только в сцене, когда Мечик выворачивает себя наизнанку перед Левинсоном, становится понятно, кто он. Но и это, будучи лишено подготовки в предшествующих размышлениях персонажа, звучит как информация.

На примере разницы между литературным и кинематографическим образом партизана Фролова с огорчением убеждаешься, как мельчает тема, механически пересаженная из литературы в кинематограф. В романе Фролов показан углубленно, смело и умно. Рана его смертельна, он приговорен. Знают об этом и окружающие и сам Фролов. Он еще участвует в жизни, стараясь не выдавать своих физических и моральных страданий. Именно это и делает его умирание особенно тягостным для остальных. Ситуация достигает трагического напряжения, когда военные обстоятельства неумолимо требуют от врача Сташинского ускорить смерть Фролова. Сам он об этом догадывается и все же со спокойным мужеством принимает из рук врача мензурку, содержимое которой должно принести ему смерть.

В фильме ничего этого нет. Есть стонущий человек, целиком поглощенный своими страданиями. В таком качестве его присутствие в фильме необъяснимо.

Едва ли имеет смысл сколько-нибудь подробно останавливаться на образах Бакланова и Дубова — многогранность их характеров в фильме утрачена.

Несколько удачней получился Метелица. Ему помогла действенность ситуации — у актера возникла возможность создать образ, пусть лишенный примет, описанных в романе, но в чем-то совпадающий с литературным замыслом.

Роман повествует о трудностях революционной борьбы в интонациях обыденности. И это лишь оттеняет драматизм происходящего. Фадеев полемизировал с теми, кто неизменно подкрашивал ложной романтизацией героическую тему. Эту особенность романа режиссеры поняли односторонне, как повод отказаться от поисков выразительной формы — образный рассказ о повседневной героике обрел в фильме черты бесстрастной протокольности.

В фильме резко ощущается злоупотребление средними планами — это создает монотонность и однообразие, которые усиливаются небрежной организацией кадра и непродуманностью его композиции. Не всегда сразу понимаешь, что в кадре происходит, на что следует обратить внимание.

Сдается, что режиссеры стремились к тому, чтобы было поменьше планов для съемки, не считаясь с художественной необходимостью.

Все это создает такое впечатление, словно факты выстроились во фронт перед аппаратом и движутся мимо объектива под грустную музыку, которая своим тоскливым аккомпанементом усиливает унылую атмосферу, окутывающую многие сцены.

Неудачи разделили операторы Н. Ардашников, Б. Середин, Б. Оразов. В их руках киноаппарат иной раз обнаруживал безразличие к тому, что снимал.

Только к самому концу фильма возникает несколько более выразительный кинематограф, в котором сливаются и живость режиссерской мысли и умение операторов интересно воссоздать жизнь. С момента, когда окруженному отряду приходится, сдерживая натиск белых на опушке, гатить болото в лесу,— кино вступает в свои права и довольно выразительно раскрывает тему высокой и скромной героики. Это, возможно, и дало право поставить дипломантам высокий балл.

●

Таковы работы учеников.

Зачем понадобилось предпосылать им беглый очерк творческой жизни мастера?

Дело в том, что педагогика в области режиссуры может оставаться «нейтральной», независимой от творческой индивидуальности мастера лишь в ограниченных пределах — до той поры, пока речь идет о приобщении учеников к самым общим основам профессии. В целом же преподавание режиссерского мастерства не способно по своей природе отличаться объективизмом. Учащиеся начинают воспринимать киноискусство через объясняющую, анализирующую работу педагога, смотрят на все с его позиций. Хорошо, если это совпадает с непосредственными ощущениями ученика, типичными для его индивидуальности. В противном случае возникает искусственный и непрочный союз, который не выдерживает первого же серьезного искуса.

Зато органическое совпадение склонностей учеников и мастера содействует огромному идейно-эстетическому обогащению и росту учащихся. Они как бы приобщаются к биографии своего учителя, однако с той выгодой для себя, что могут извлечь из нее всю полноту пользы, очищенной временем от ошибок и заблуждений.

В сущности, работа любого мастера была бы в значительной степени лишена смысла. если бы не обрастала творчеством единомышленников, продолжателей, последователей. Ведь это и есть живой процесс роста искусства в конкретном проявлении. Так происходит развитие оттенков внутри общности, так возникает многоцветность искусства.

Работа Сахарова и Шенгелая в своих лучших

«ЮНОСТЬ НАШИХ ОТЦОВ»

сторонах свободно и естественно слилась с тем своеобразным потоком, который миновал в прошлом немало порогов, прежде чем обрел спокойное и уверенное течение. В этом особое значение поставленного ими фильма, быть может,— главное.

Оно знаменует сохранение традиций такого кинематографа, который стремится освободить отражение жизни на экране от господства бытовой детализации.

В постановке Бычкова та же позиция занята менее уверенно и отчетливо. Все же она ощутима.

В «Юности наших отцов» явно наметилось разноречие с ней. Ученики утвердились в основных приемах профессии, но не вдохновились эстетическими пристрастиями своего учителя.

Беды в этом нет. Фундамент заложен. Он выдержит здание любой архитектуры. Ее эстетическая форма, соответствующая личным склонностям Калика и Рыцарева, придет в процессе дальнейших поисков и накопления творческого опыта.

Труд мастера оправдывают не только ученики, ставшие последователями, но также те из них, кто ищет для себя иных путей.

Остается лишь пожелать тем и другим, чтобы избранный ими путь неизменно пролегал в сфере мыслей, чувств и образов, близких нашему народу, волнующих его. Тогда путь этот будет счастливым.

Евг. Андриканис

ПЕРВЫЕ РАБОТЫ

В этом году операторский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии окончили 28 студентов. Что радует в этом выпуске? Прежде всего то, что молодые операторы в своих работах не ограничивались чисто техническими поисками, а пытались ставить серьезные художественные задачи. По просмотренным фильмам можно было судить, как широки интересы и творческие склонности дипломантов.

Из четырех дипломных работ в области художественной кинематографии три создавались в производственных условиях студий Москвы и Ленинграда. Это отрадный факт: впервые дипломная работа оператора художественного кино стояла в производственном плане студии и предназначалась заранее для выпуска на массовый экран.

Операторы В. Железняков и О. Лучинин совместно с режиссером-дипломантом В. Бычковым создали на «Ленфильме» фильм «Тамбу-ламбу». Этот цветной фильм построен как рассказ двух пионеров о поисках владельца странной записной книжки, случайно попавшей им в руки. Эта особенность драматургии подсказала операторам характер изобразительного решения: они попытались увидеть окружающую действительность с точки зрения юных героев, стремились передать дух пионерской романтики. Дипломанты сумели найти такие новые композиции городской натуры Ленинграда, оригинальные точки съемки, режимы освещения, колорит, которые помогли раскрыть свойственный детям восторженно-мечтательный, романтический взгляд на мир.

Совсем в иной манере снят черно-белый художественный фильм «Весенний дождь»* операторами А. Альваресом и А. Рыбиным. В небольшой киноновелле, рассказывающей, как зародилось у двух молодых людей первое чувство, эмоционально, тепло показаны герои, их взаимоотношения. Главное внимание уделяется образам молодых людей, операторы создают их яркие и выразительные портреты, лирическая атмосфера господствует и в изображении среды, окружающей героев,— здесь во многом помогает умелое использование света. Порой невольно забываешь о том, что фильм — не цветной, настолько живописно, тонально интересно сняты отдельные эпизоды.

Н. Ардашников, Б. Середин и Б. Оразов в качестве дипломной работы представили полнометражный черно-белый фильм «Юность наших отцов» по роману А. Фадеева «Разгром», созданный на студии имени Горького. В картине много интересных, с выдумкой снятых эпизодов. Однако представляется спорным выбранный операторами характер изобразительного решения. Для показа гражданской войны, ее героики ближе, думается, не бесстрастная «документальность», а живописная манера, подчеркивающая романтику и оптимизм той эпохи.

Большую творческую работу провел дипломант Л. Калашников по цветному художественному фильму «Легенда о ледяном сердце» (совместная постановка Фрунзенской киностудии и «Мосфильма»). Его активное участие в создании всей картины, а также ряд самостоятельно снятых сцен свидетельствуют о профессиональных способностях молодого оператора.

Выпускники операторского факультета интересно показали себя в разных жанрах.

Операторы А. Дубинский и В. Преображенский в своем цветном киноочерке рассказывают о русском фарфоре*, о талантливых народных мастерах — его создателях. Фильм интересен не только для рядового зрителя, но и для знатоков фарфора. Богатый фактический материал, живая творческая фантазия авторов, остроумное использование средств операторской выразительности помогли дать яркое и полное представление о материале, положенном в основу фильма.

Черно-белый киноочерк Э. Уэцкого и Г. Черешко «Из глины, дерева и камня» посвящен мастерству коллектива русских скульпторов. Операторы показали здесь свое умение использовать свет не только для выявления фактуры, для передачи объемности скульптур, но и для создания определенного настроения в кадре.

Резко отличается от предыдущих работ — и по характеру и по манере — киноочерк «Кто виноват?», созданный Н. Дальшиным по заказу Отдела регулирования уличного движения города Москвы. Этот небольшой очерк, который клеймит работников транспорта, имеющих пристрастие к выпивке, смотрится с исключительным интересом и напряжением. Ценно, что дипломант обратился к злободневной теме и взялся за материал, казалось бы, неэффектный, маловыигрышный с точки зрения операторских возможностей.

---

* Кадры из фильмов «Весенний дождь» и «Русский фарфор» см. на 3-й странице обложки.

«ЮНОСТЬ НАШИХ ОТЦОВ»

Задачи оператора были очень сложны: все съемки велись в уличной сутолоке, часто с движения, буквально с подножки автомашины. Однако это не сказалось на художественном уровне изображения. Острые композиционные решения, сложные панорамы, выразительные портреты героев очень продуманны, эмоциональны, органически связаны с содержанием данной сцены или кадра.

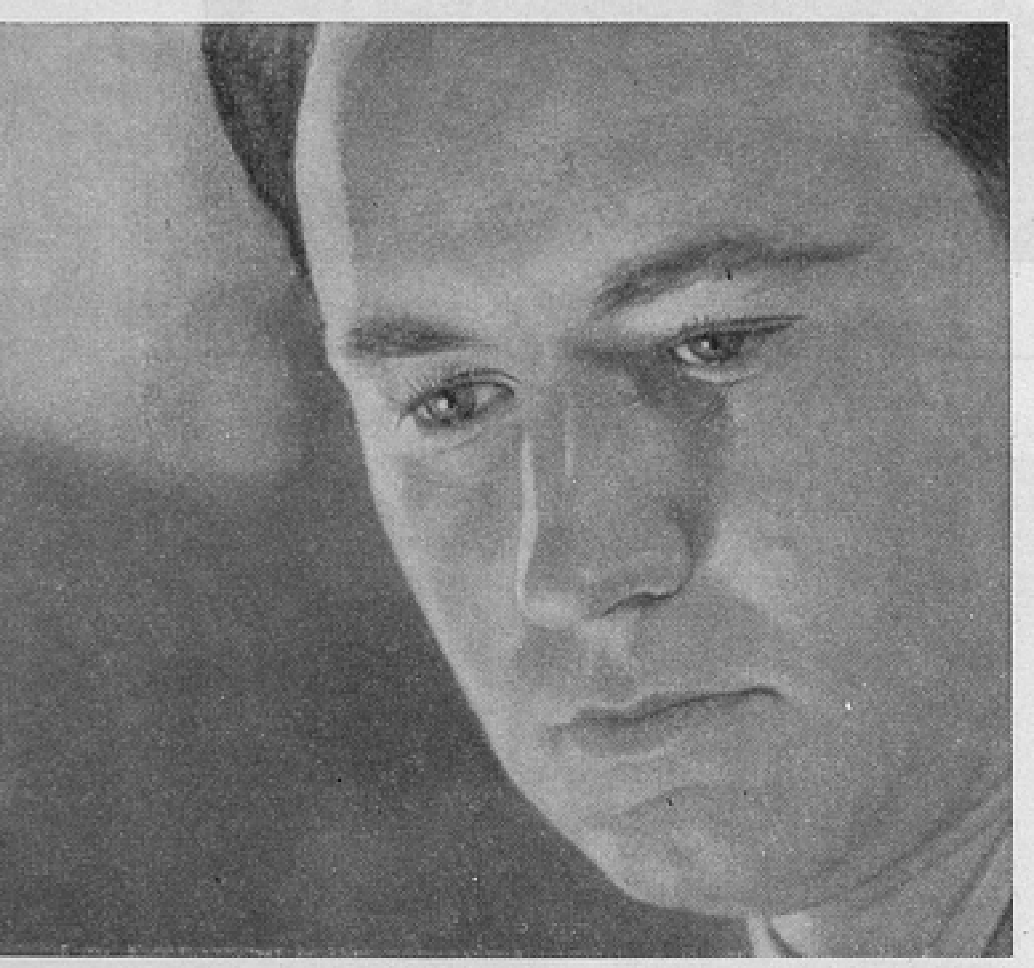
Разнообразны документальные кинокартины, представленные дипломантами.

Среди них и интересный небольшой хроникально-игровой очерк о детском речном пароходстве — «Юный водник» (оператор Нина Степаненко), и видовой фильм о Ташкенте — «Там, где много солнца» (оператор Х. Файзиев), и содержательный документальный кинорассказ о жизни корейских колхозов в Казахстане — «У друзей» (оператор Чон Нин Гу), несколько спортивных фильмов, картины, рассказывающие о Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, и другие.

Небольшой цветной фильм «Мое Подмосковье» (операторы Светлана Нови и Н. Смирнов), посвященный трудовым будням комсомольцев Подмосковья, был сделан по предложению Московской областной организации ВЛКСМ. Вместе с операторами зритель совершает увлекательное путешествие по подмосковным колхозам, полям, лесам, знакомится с рабочими завода «Электросталь», с учеными Института ядерных исследований и т. д. Эпизоды эти сняты с большим лиризмом, теплотой, в них чувствуется стремление наиболее ярко и эмоционально запечатлеть на пленке увиденное.

В совершенно ином изобразительном ключе работали операторы А. Ульянов и М. Туратбеков. Их фильм «Выстрел» рассказывает о буднях Центральных стрелково-тактических курсов Советской Армии. С документальной точностью попытались показать молодые операторы учебу и отдых офицеров-курсантов. Съемки в основном носят событийно-репортажный характер. Но даже в технически самых сложных моментах операторы проявляют изобретательность, стараются разнообразить съемку. Некоторая строгость изобразительного решения этого очерка вполне оправдана своеобразием материала.

Продуманно используются различные изобразительные средства операторского искусства и в очерке «Штурм Ушбы», где С. Чуносов поставил перед собой задачу показать смелость и героизм советских альпинистов.



Пожалуй, наиболее ценной дипломной работой молодых операторов можно считать съемки материалов к цветному фильму о Международном геофизическом годе.

В очерках «Северный полюс» и «Полюс холода» А. Вагина и В. Ковзеля отчетливо видно страстное, глубоко патриотическое отношение авторов к снимаемому материалу. Молодые операторы сумели передать на экране неповторимую атмосферу полярной ночи, жизни на дрейфующей льдине, суровую, но незабываемую красоту полюса холода, а главное — создать яркое, эмоциональное представление о героизме, который проявляют советские ученые во имя науки и прогресса человечества.

Темнота полярной ночи и ослепительно яркий снег на полюсе холода, тесные интерьеры землянок, не защищенные от ветра просторы тундры в пятидесятиградусный мороз — все это очень трудные условия съемок даже для опытных операторов. Но дипломанты прекрасно справились со своими задачами. Они продемонстрировали не только свободное владение техникой своей профессии, но показали себя и настоящими художниками-живописцами и одаренными очеркистами.

Я сознательно не останавливался здесь на просчетах и недостатках молодых операторов, ибо сегодня важнее отметить другое: серьезный профессиональный рост и поиски самостоятельных путей в искусстве, характеризующие работы нынешних выпускников ВГИКа. Хочется подчеркнуть, что кафедра операторского мастерства ВГИКа (руководитель профессор А. Головня) уже имеет установившиеся хорошие традиции — молодые операторы в своих работах не стремятся идти по линии наименьшего сопротивления, а смело пробуют свои силы в творчески сложных задачах, добиваясь наиболее ярких, глубоко осмысленных, эмоционально-насыщенных изобразительных решений.

Представленные дипломные работы были высоко оценены Государственной экзаменационной комиссией: 26 удостоены отметки «отлично», две — «хорошо». Такие результаты в большой степени являются и заслугой преподавателей, прежде всего руководителя курса профессора А. Гальперина и руководителя ряда дипломных работ профессора Э. Тиссэ, которые сумели не только дать своим воспитанникам необходимые теоретические знания, привить практические навыки, но и развить творческие способности каждого из будущих операторов.

Кадры из фильмов (сверху вниз): «КТО ВИНОВАТ?», «МОЕ ПОДМОСКОВЬЕ» и «ПОЛЮС ХОЛОДА»

А. Румнев

ОПЫТ ПАНТОМИМЫ

Между искусством кино и пантомимой существует давняя связь. Летом прошлого года, во время VI Всемирного фестиваля, эта связь подтвердилась еще раз: на Первом международном конкурсе пантомим вторую премию—серебряную медаль—получили совсем юные советские кинематографисты—студенты Всесоюзного государственного института кинематографии Станислав Хитров, Инга Будкевич, Микаэла Дроздовская, Людмила Карауш, Юрий Ягодинский, Станислав Фесюнов и Вадим Новиков.

То обстоятельство, что от Советского Союза на конкурсе пантомимы выступали именно кинематографисты, что из всех вузов страны, воспитывающих актеров, пантомима в течение 15 лет преподается только во ВГИКе, не является случайным. Факт присуждения студентам ВГИКа звания лауреатов Международного конкурса по пантомиме делает своевременной постановку вопроса о том, в какой же мере изучение законов пантомимы нужно актеру кино, каковы цели и задачи, стоящие перед студентами в процессе обучения.

I

Однако, прежде чем говорить о связях искусства кино с пантомимой, нелишне, чтобы быть правильно понятым, условиться о терминологии. Слово «пантомима» означает в переводе «все выражающая». «Все выразить» это искусство способно при помощи физических действий, отражающих внутреннюю жизнь человека, а также при помощи мимики лица и различных частей тела, которую можно назвать жестами лица или тела. Именно так понимали слово «жест» и Дельсарт, и Шаляпин, и Чаплин.

В системе условного театра эти физические действия и жесты носят условный характер и, таким образом, полностью отвечают традиционному представлению о пантомиме как о комплексе движений, выражающих внутреннюю жизнь человека при помощи условных знаков, символов, пластических иероглифов.

Однако в системе реалистического театра возможна и такая пантомима, в которой жесты и действия уподобляются естественным жестам и действиям, и в целом в итоге воспроизводят жизненное, естественное поведение человека.

В действительности пантомима объединяет и применяет для своих целей «все выразить» как те, так и другие приемы пластической выразительности.

Нередко условная и естественная пантомимы органически слиты друг с другом, как это мы наблюдаем, например, в китайском традиционном театре, в классическом балете, а также и в кино. Вспомним величайших актеров нашего времени—Мэй Ланьфана, Галину Уланову, Чаплина.

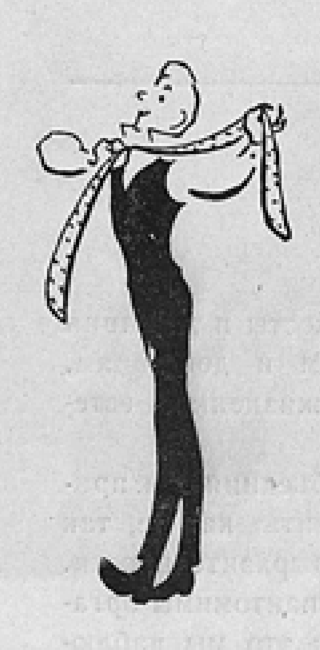
Условную пантомиму мы отличаем от естественной благодаря ряду пластических и ритмических признаков, роднящих ее с танцем, с акробатикой.

Естественной пантомиме эти элементы чужды: ее сфера—достоверная жизненная правда поведения. Естественная пантомима встречается в игре драматических и кинематографических актеров и носит обычно название «пауз» или «немых кусков». Именно о них Станиславский говорил: «...очень часто самая важная игра идет не на словах, а на паузах между ними. Эти паузы усиляют, а не понижают линию трагизма...», «они помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни».

Хотя драме и свойственна преимущественно естественная пантомима, но у Мочалова в «Гамлете» имелся кусок, который Белинский называл «макабрской пляской отчаянья». Вряд ли можно предполагать, что Мочалов в «Гамлете» действительно плясал. Но, вероятно, играя мимическую сцену, описываемую Белинским, он выходил за пределы естественной пантомимы, усиливая в ней момент пластической выразительности. Это указывает на то, что и в драме, особенно в трагедии, пластические преувеличения, то есть элемент условности, возможны.

Думается, что связь немого кино с пантомимой ни в ком не вызывает сомнения. Язык немого кино, формируясь, заимствовал свои выразительные средства в гораздо большей степени у пантомимы, чем у драмы. Эти выразительные средства применялись

и совершенствовались по мере того, как кино обогащало актеров своей специфической техникой, по мере того, как был изобретен движущийся аппарат, крупный план, монтаж и т. д. Благодаря этому условная театральная жестикуляция первых актеров кино постепенно становилась все более лаконичной и сдержанной, все более правдивой и естественной. С известной точки зрения весь период немого кино можно рассматривать как процесс эволюции пантомимы, чей язык с течением времени видоизменялся для того, чтобы стать языком кино. В той или иной мере большинство немых фильмов были пантомимами, выразительные средства которых постепенно совершенствовались в связи со спецификой кинематографа. Пантомима пришла к колыбели новорожденного искусства и принесла ему свои дары. Подросши и возмужав, это искусство щедро отдарило ее. Оно дало пантомиме возможность достичь таких высот и таких глубин, о которых она за многие сотни лет своего существования не смела и мечтать. Пример Чаплина, чье искусство принадлежит в одинаковой мере как комедии, так и трагедии, достаточно показателен в этом смысле. Известно, какого мнения он сам держался относительно пантомимы: «Пантомима является сущностью и содержанием немого кино; она же является сущностью и содержанием звукового кино»; «С исчезновением пантомимы кинодрама теряет свой смысл»; «Я не представляю себе подлинного, способного актера сцены или кино, который не владел бы в совершенстве искусством пантомимы». Величайший актер немого кино был актером пантомимы до того, как начать свой триумфальный путь по экранам мира. Им же он остался, ставши актером кино. Его пример достаточно убедителен, чтобы признать величайшую роль пантомимы в формировании киноискусства.



На первых стадиях своего развития звуковое кино, получив в свое распоряжение такое могучее средство выразительности, как речь человека, предпочло слышимое слово видимым, зримым проявлениям пластической выразительности. Однако дальнейший ход развития киноискусства показал, что, поскольку в синтетическом искусстве кино элементы зрительного восприятия играют первостепенную роль, мимическая и пластическая культура актера не могут быть отброшены. Последнее десятилетие дает нам немало примеров использования естественной пантомимы.

Известно, что в моменты наиболее сильных эмоциональных кульминаций слово нередко уступает место молчанию. Иногда оно предшествует словам. В таких случаях человек немеет, «замирает» от удивления, от ужаса, от горя, от любви, от радости. Два величайших произведения русской классической драматургии—«Борис Годунов» Пушкина и «Ревизор» Гоголя—заканчиваются в молчании. В первом «народ безмолвствует», второе заключается немой сценой. Бессловесные действия актеров, красноречиво комментируемые музыкой, составляют и в наше время содержание наиболее сильных сцен во многих современных советских, французских и особенно итальянских фильмах.

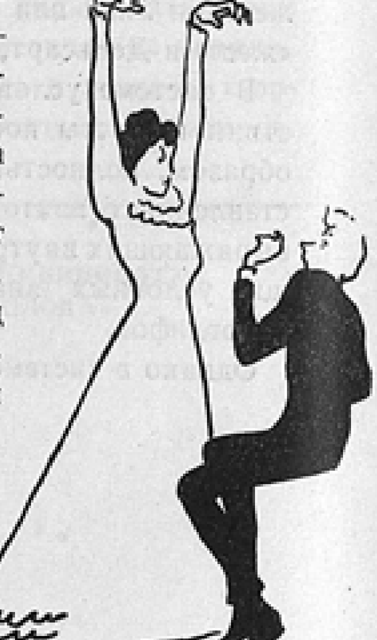
Трудно предугадать, по каким путям будет развиваться киноискусство в будущем. Во всяком случае, телесная выразительность актера была и будет одним из важнейших компонентов его мастерства. Вот почему в процессе воспитания актера много внимания следует уделять телесной выразительности. Не случайно поэтому во ВГИКе вот уже скоро 15 лет студентам актерского факультета преподается пластическая культура актера. В ней основное место отведено пантомиме.

II

Занятия по пантомиме начинаются во ВГИКе со студентами актерского отделения на третьем году обучения и продолжаются два года.

Являясь завершающим этапом в цикле дисциплин движения, пантомима объединяет и использует знания, которые студент уже получил на уроках танца, гимнастики, акробатики, жонглирования, ритмики, а также на уроках музыки, по изобразительному искусству и литературе. На конкретных, практических занятиях пантомима координирует эти знания с мастерством актера.

Так же как актер работает над голосом, правильностью и четкостью дикции, над логическим и



Рисунки студента 3-го курса художественного факультета ВГИКа Макса Жеребчевского к пантомиме «Троеженец» в постановке А. Румнева.

музыкальным выражением мысли, он должен работать и над телом: движения его должны быть логичны, последовательны, выразительны, музыкальны. В них не должно быть ничего случайного, нецелесообразного, не отвечающего своему назначению. «Движение не может быть некрасиво, раз оно отвечает своему назначению»,—говорил Дельсарт. Воспитание движений, отвечающих своему назначению,—одна из основных задач, которые ставятся на уроках пантомимы. В итоге пантомима учит актера умению понимать образ как явление пластического порядка; при этом внимание исполнителя направлено главным образом на физическое поведение человека в данных обстоятельствах, на то, что Станиславский называл «линией жизни человеческого тела». Наблюдая эту линию жизни тела, мы имеем основание судить о внутренней жизни человека, о его характере, профессии, о мыслях и чувствах.

Процесс органического сочетания внешнего поведения актера с внутренней деятельностью протекает на уроках пантомимы при постоянном участии музыки, которая сопровождает, как правило, все занятия—от начальных уроков до заключительных. Она определяет темп, ритм и эмоциональный строй пантомимы. Она ставит перед исполнителем новый круг задач: воспитание ритмичности, музыкальности исполнения, эмоциональности, соответствия исполнения ритму и эмоциональному строю музыки. Музыка воспитывает в актере чувство времени, силы, веса, скорости и амплитуды движения. В ритмизованной пантомиме он учится действовать и жить в соответствии с музыкой, с учетом ее динамических оттенков и акцентов. Следует заметить, что музыка является организующим фактором в работе актера. Она организует не только его внешнее поведение, но и его внутреннее состояние, ограничивая его во времени определенным музыкальным периодом или акцентом. Кроме того, музыка является фактором, возбуждающим всю психомоторную систему актера. Она сообщает действиям актера эмоциональную опору и активизирует чувство с такой силой и в такой мере, в какой без музыки актеру это даже не всегда под силу. Касаясь темпо-ритма в действиях под музыку, Станиславский говорил: «Темпо-ритм придал игре артистов великолепную четкость, плавность, законченность, пластичность и гармонию», «еще сильнее проявляется это влияние на эмоциональную память и на воображение при ритмических действиях под музыку». Разумеется, это бывает лишь в том случае, когда музыка, созданная или

подобранная на основании сценария, является наиболее совершенным выразителем идеи пантомимы, а тем самым и ее эмоциональной, образной и действенной природы.

Новый ряд задач возникает перед исполнителем в связи с изобразительным строем пантомимы. Развитие пластичности, способность ориентироваться в пространстве, чувство композиции, умение обращаться с вещами и костюмами—все это входит в круг задач, связанных со зрительным восприятием.

Однако наиболее существенным в пантомиме является мысль, идея, положенная в ее основание,—будь то небольшой этюд или законченный спектакль. Мысль, подсказанная сценарием или эмоциональным звучанием пантомимы, и изобразительный строй, выражающий стиль и жанр пантомимы, определяют действия актеров, придают им смысл, целеустремленность, эмоциональную и пластическую выразительность.

III

Содержанием уроков в течение первого полугодия занятий по пантомиме являются этюды на ритмизованные действия с реальными или воображаемыми предметами. Эти действия в итоге нередко перерастают в этюд, имеющий определенный сюжет, где от исполнителя требуется логика поведения, общение с партнером, умение донести мысль и т. д. Практически занятия ведутся по принципу «все делают всё». Это значит, что, пока педагог занимается с одним или несколькими студентами, остальные внимательно следят за ним, чтобы в дальнейшем самим суметь сыграть любой этюд, любую роль. Новый исполнитель может внести в нее свои собственные, индивидуальные поправки, свою трактовку, однако лишь при условии соблюдения установленных мизансцен и соответствия действий музыкальным периодам.

В течение второго полугодия занятия ведутся по иному принципу: студентам предлагается несколько небольших пантомим, сольных или групповых, каждая из которых должна быть приготовлена одним составом исполнителей. Это уже не первоначальные этюды на действия. В основе пантомим лежит сценарий, дей-

ствующие лица обладают характерностью, которая выявляется по мере развития сюжета. Учитываются стилистические особенности каждой пантомимы в зависимости от того, из какого литературного первоисточника заимствован сюжет, к какому времени он относится—Еврипид или Чехов, Шекспир или Шолохов. Точно так же принимается во внимание и стиль музыки, которая подбирается или монтируется в соответствии с требованиями сценария,—Бах или Моцарт, Чайковский или Прокофьев, Глинка или Шостакович. Темы пантомим самые разнообразные. Жанры—от буффонады до трагедии. Выявляя пластическую природу актера, не следует бояться смелых примеров, сильных страстей и резких положений—комических или трагических. Примером пантомимы, типичной для данного этапа, является пантомима из «Гамлета», которой, по Шекспиру, начинается представление актеров во дворце короля.

Темы и сценарии пантомим обычно предлагаются педагогом. Но не исключено, разумеется, участие в этом процессе самих учащихся. Большая часть наших сценариев имеет литературные первоисточники. Однако изобразительные и музыкальные ассоциации в свою очередь дают толчок к выбору тем и, естественно, влияют на их разработку. Выбор автора музыки, ее монтаж в соответствии с требованиями сценария являются одним из самых ответственных и увлекательных моментов создания школьной пантомимы.

Третье и четвертое полугодия посвящены подготовке к дипломному экзамену. Студентам предлагается четыре-пять больших пантомим с развернутым, законченным сценарием, каждая минут на двадцать-тридцать чистого действия. Учитываются индивидуальные особенности каждого студента и всей мастерской в целом. Принимается во внимание стилистическое и жанровое разнообразие репертуара. Вот некоторые примерные программы дипломных экзаменов по пантомиме, взятые наугад.

В 1949 году: «Каменный гость» по Пушкину с музыкой, смонтированной из произведений Рахманинова, «Народные мстители»—ряд эпизодов из Отечественной войны с музыкой Кабалевского; «Русская сказка»—по мотивам народных сказок с музыкой Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова; «Федра и Ипполит»—по Еврипиду с музыкой Бетховена.

В 1952 году: «Паоло и Франческа»—по Данте и Боккаччо с музыкой Чайковского и Рахманинова; «Матео Фальконе»—по Мериме с музыкой Листа; «Китайская новелла»—по оригинальному сценарию на основе современного китайского фольклора с музыкой китайских композиторов; «Пропавшая грамота»—по Гоголю и два отрывка из «Ильи Муромца» с музыкой композиторов «Могучей кучки».

В 1956 году: «Демон и Тамара»—по поэме Лермонтова с музыкой Скрябина; «Соловей»—по сказке Андерсена с музыкой Прокофьева; «Рыбак и девушка»—по сценарию традиционного китайского театра; «Троеженец»—по басне Крылова с музыкой Даргомыжского.

Одна из упомянутых пантомим, а именно «Троеженец», получила премию на Международном конкурсе пантомим во время VI Всемирного фестиваля молодежи.

Во всех вышеназванных пантомимах естественное поведение человека лежит в основе игры актеров. Однако стиль каждой пантомимы накладывает свои особенности на их исполнение. Герои трагедий Еврипида ведут себя иначе, чем герои басен Крылова. Поэтому и поведение их, их действия и жесты в разных случаях приобретают различные пластические и ритмические признаки в соответствии с особенностями жанра.

В конце второго года обучения пантомиме студенты актерского отделения подходят к дипломному экзамену, подытоживающему их занятия по пластической культуре актера. На нем они должны проявить себя как зрелые художники с передовым мировоззрением, как люди советской культуры. В области своей профессии они должны показать мастерство, выражающееся в сложном сочетании внутренней деятельности с комплексом музыкально-пластических задач. Наконец, спектакль, который является отчетным для всей мастерской, выявляет особенности всего коллектива в целом.

Знания, приобретенные на уроках пластической культуры во время занятий по пантомиме,—музыкальность, ритмичность, чувство стиля, выразительность движения, умение лепить образ, то есть пластичность (ведь слово «пластика» в переводе значит «лепка»)—все это пригодится молодому актеру в его будущей деятельности. Возможности экрана беспредельны. Но и требования его к актерам неограниченны. Нужно быть к ним готовыми.

К ИТОГАМ XII КОНГРЕССА МАНК

В ИНТЕРЕСАХ МИРА И УКРЕПЛЕНИЯ НАУЧНЫХ И КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ КОММЮНИКЕ

С 10 по 19 сентября 1958 года в Москве проходили XII конгресс Международной ассоциации научного кино (МАНК) и Международный фестиваль научно-популярных фильмов.

Конгресс обсудил ряд насущных творческих проблем, вызванных к жизни расширением сферы применения научного кино, ростом его значения в развитии человеческой культуры.

Участники конгресса, представляющие 32 страны, прослушали более 20 докладов, сопровождавшихся демонстрацией научных фильмов, которые позволили ознакомиться с новой техникой киносъемок, применяемой как при создании фильмов, так и в научно-исследовательской работе. Были заслушаны также ценные доклады: о применении кино как метода научного анализа и познания в астрономии, космонавтике, метеорологии, медицине и другие доклады о научной микрокиносъемке, влиянии света и радиации на структуру живых клеток, об использовании кинорентгенографии и телевидения, о применении новой оптики и систем освещения в микрокинематографии.

Конгресс провел два выездных заседания: в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова и в Академии медицинских наук СССР, где встречи с советскими учеными, сопровождавшиеся демонстрацией научных фильмов, принесли много полезного.

Конгресс обсудил также вопросы о методах использования кино как учебного пособия в средних школах, высших учебных заведениях и для профессионального образования.

Международный фестиваль научно-популярных фильмов, на котором было просмотрено около 100 фильмов, прошел с огромным успехом и продемонстрировал большое значение научно-популярного кино как средства популяризации науки, массового распространения научных и технических знаний.

Конгресс присудил почетные дипломы лучшим научно-популярным фильмам. Кроме того, ряд фильмов удостоен дипломов за отличную режиссерскую и операторскую работу, за высокое качество мультипликации, за мастерство монтажа и т. д.

Конгресс единодушно принял в члены МАНК Народную Республику Болгарию, Гватемалу, Румынскую Народную Республику и Японию. Так же единодушно были приняты членами-корреспондентами ассоциации Бельгийское Конго, Федеративная Народная Республика Югославия, Финляндия.

На заключительном заседании конгресс избрал новый состав президиума ассоциации. Президентом МАНК избран А. Згуриди (СССР), вице-президентами—Люк Хезертс (Бельгия), Иоганн Варосьо (Нидерланды), почетным секретарем ассоциации—Джон Мэддисон (Великобритания), главным казначеем—Людвик Томан (Чехословакия). Президентом постоянного комитета научно-популярного фильма ассоциации избран Вирджилио Този (Италия), вице-президентами—Бернард Чибнелл (Великобритания) и Игорь Васильков (СССР), ответственным секретарем—Владимир Вацлавек (Чехословакия), президентом постоянного комитета научно-исследовательского фильма избран Роже Робино (Франция), вице-президентами—Иоганн Варосьо (Нидерланды) и Ян Цалабек (Чехословакия), ответственным секретарем—Лоуренс Хэллет (Великобритания), президентом постоянного комитета учебного фильма избран Ян Якоби (Польша), вице-президентами—Вернер Хорчанский (ГДР), Эллен Коппен (Великобритания), ответственным секретарем—П. Янсен (Нидерланды).

XII конгресс МАНК и Международный фестиваль научно-популярных фильмов способствовали объединению усилий деятелей научного кино для дальнейшего развития и подъема научной кинематографии.

Участники конгресса и фестиваля выражают глубокую признательность Советскому правительству,

Министерству культуры СССР, Союзу работников кинематографии СССР за превосходную организацию работ конгресса и фестиваля, за всемерное содействие, обеспечивавшее плодотворную и успешную деятельность конгресса и фестиваля.

Участники конгресса с удовлетворением констатируют, что работа конгресса и фестиваля проходила в сердечной, дружеской обстановке, в духе полного взаимопонимания между деятелями научного кино стран—участниц конгресса.

Одним из важных итогов работ конгресса и фестиваля будет дальнейшее укрепление научных и культурных связей и взаимопонимания между народами в интересах мира во всем мире.

**Принято на заседании совета МАНК
19 сентября 1958 года**

Д. Яшин

НОВОЕ В НАУЧНОМ КИНО

Заметки режиссера

Около ста научно-популярных кинофильмов, показанных на экране московского Дома кино в дни конгресса Международной ассоциации научного кино (МАНК), дают богатый материал для размышлений, обобщений, выводов, позволяют составить достаточно полное представление о состоянии этой отрасли кинематографиии во многих зарубежных странах. Со всех пяти континентов были присланы на фестиваль лучшие кинопроизведения, посвященные самым различным темам, от космогонии до собирания ласточкиных гнезд. Не претендуя на полноту разбора всего увиденного, мы хотим поделиться здесь лишь некоторыми мыслями по поводу отдельных зарубежных фильмов.

Прежде всего следует отметить, что приметное место в программах просмотров занимали кинопроизведения о живой природе, обитателях морей, рек, лесов: такие фильмы представили одиннадцать из двадцати двух стран—участниц фестиваля. И в этом нет ничего удивительного: звери, птицы, насекомые — благодарные объекты для съемки. Выразительность материала служит верным союзником режиссеру в его усилии создать впечатляющее зрелище и завоевать симпатии зрителя. Внимание кинематографистов к биологическим темам закономерно; вопрос лишь в том, как они трактуют эти темы и какие мысли несут в зрительный зал.

Вот, например, французский одночастный цветной фильм «Морские ежи». Режиссеры Жан Пенлеве и Женевьева Гамон подробно показывают особенности строения этих животных, их различные органы: рот, зубы, щупальца; объясняют, как ежи передвигаются и питаются. Все это технически умело снято (особенно — макропланы), точна цветопередача, и в звуковом сопровождении использована запись странного шума, издаваемого иглами ежей. Но авторы видят свой объект слишком узко, однобоко, вне широкой связи с окружающим подводным миром. Это придает картине какой-то специальный характер, и создается впечатление, что режиссеры как бы остановились на полпути между фильмом учебным и научно-популярным.

Иначе понимая свою задачу, английский режиссер Ральф Кин в фильме «Между приливами» стремится полностью использовать «самоигральность» биологического материала. Своих героев автор нашел среди скал и отмелей на прибрежной полосе Южного Уэльса во время морского отлива. Это разнообразные представители растительного и животного мира — водоросли, морские ракушки и улитки, анемоны, креветки, рыбы, птицы. Камера фиксирует в их поведении только наиболее любопытные и выразительные моменты. Такая «охота» с киноаппаратом требует и хорошего знания материала и особого умения подстеречь и запечатлеть на пленке трудно поддающееся обычному наблюдению естественное поведение животных. Зрители с интересом смотрят, как во время отлива зарываются в песок улитки; как прячутся под камнями крабы и выползают из своих укрытий, когда вода

возвращается обратно во время прилива; как хватает добычу анемона или кормят своих птенцов чайки. И хотя мы уже не раз видели аналогичные кадры в картинах советских режиссеров, подчас снятых с еще большим мастерством, подобный материал всегда смотрится с неослабевающим интересом.

Однако не следует полагать, что доходчивость английского фильма можно отнести только за счет «самоигральности» умело снятых кадров. Здесь несомненно режиссерское мастерство и в отборе материала, и в компоновке всего фильма, и в четком монтаже, и в умелом сочетании музыки с естественными шумами.

К достоинствам этого фильма можно отнести и немногословный текст с традиционным английским юмором, ясно и просто комментирующий изображение. Этот фильм тоже цветной — оператор великолепно передает яркость красок морского пейзажа. Снайперская «стрельба» кинокамерой по разнообразным живым объектам свидетельствует о высоком профессиональном умении оператора. Чувствуется—авторы уверенно осуществляют задачу сделать интересный, доходчивый фильм, могущий заинтересовать любого зрителя. Но в то же время они и не усложняют эту задачу: воспроизводят на экране природу и животный мир так, как их видит наблюдательный человек, не склонный, впрочем, к глубокому анализу и обобщениям. Можно было бы назвать такую позицию авторов пассивно-созерцательной, и в этом смысле она принципиально родственна позиции французского режиссера Ж. Пенлеве.

По-иному подошел к подобному же материалу итальянский режиссер Вирджилио Този. Разнообразны живые существа, населяющие его фильм «Родительские заботы»: морские ежи, рыбы, тритоны, птицы, хомяки, кенгуру. Но кинокамера не просто запечатлела наиболее выигрышные моменты из их жизни. Нет! Все они необходимы режиссеру, чтобы рассказать, как осуществляется в животном мире забота о потомстве, чтобы наглядными примерами подтвердить основную мысль: чем выше стоит в своем эволюционном развитии тот или иной вид, тем сильнее развит у него родительский инстинкт.

Поэтому показ любопытных эпизодов жизни животных из самоцели становится средством раскрытия биологических законов. Идея, подчиняющая себе логику кинорассказа, придает маленькому произведению глубокий подтекст, отражающий материалистическое миропонимание автора. Такая направленность кинокартины Този поднимает ее на более высокую ступень по сравнению с фильмами, о которых мы говорили выше.

В то же время познавательность у Този органически сочетается с эмоциональностью, поэтический подход к природе — с философским подтекстом, и такое сочетание придает его фильму особую привлекательность.

Заслуживают высокой оценки и другие компоненты режиссерского мастерства — монтаж, текст, использование музыки. Хорал, которым начинается и завершается фильм, звучит гимном всепобеждающей силе жизни и еще больше подчеркивает оптимистическое мировосприятие автора этого прекрасного маленького кинорассказа.

Венгерская цветная короткометражка «Колыбели» тоже повествует о родительских заботах, но только у насекомых. С завидным мастерством воспроизведены любопытнейшие моменты из жизни листоверток, навозных жуков-скарабеев, ос, шмелей, пчел. За кажущейся простотой построения фильма скрывается высокопрофессиональная работа его создателей: прост и доходчив монтаж, образным языком написан текст, удачна музыка. Но главным достоинством фильма, несомненно, является блестящая работа оператора Лайоша Ванча, технически совершенно заснявшего таких трудных «артистов», как осы, пчелы, шмели. Благодаря его талантливым съемкам двадцать минут, проведенные в мире насекомых, не только позволили увидеть сокровеннейшие моменты из их жизни, но и заставили еще раз задуматься над богатством и разнообразием форм природы, над сложной картиной приспособления живых организмов к окружающей среде.

Не лишним здесь будет заметить, что в подавляющем большинстве иностранные фильмы, показанные на фестивале, состоят из одной или двух частей. Полнометражных научно-популярных картин за рубежом, как правило, делают очень мало. К таким исключениям относится широкоэкранный цветной фильм «Властители леса» (Бельгия), фрагменты которого были показаны на фестивале. Его «герои»— разнообразные обитатели заповедника в девственных тропических лесах Бельгийского Конго. Режиссеры Г. Сильман и А. Брандт работают над «Властителями леса» три года и отсняли 60 тысяч метров пленки. В фильме, видимо, будет больше десяти ча-

стей. Представленные фрагменты — приблизительно 4 части, — надо полагать, являются наиболее интересными. Мы видим в естественной обстановке орлов и колибри, муравьеда и слонов, бегемотов и семейство орангутангов. Широкий экран и стереофонический звук неизмеримо усиливают впечатление, и порой кажется даже, что сидишь не в кинозале, а под сенью огромных деревьев, среди пернатых и четвероногих хищников.

Возникает вопрос: не пора ли и нашим, советским режиссерам научного кино, в частности А. Згуриди и Б. Долину, создателям известных кинофильмов о животном мире, подумать об использовании в своих новых работах широкого экрана и стереофонического звука?

Что же касается «Властителей леса», то, хотя виденное нами сделано с несомненным мастерством, судить по фрагментам о целом фильме пока не представляется возможным.

К такому же выводу вынуждена была прийти и Генеральная ассамблея МАНК, присудившая этим фрагментам только специальный диплом за высокое режиссерское и операторское мастерство. Четыре же предыдущих фильма, как известно, награждены почетными дипломами.

«ПАРЛАМЕНТАРИИ»

Жаль, что среди отмеченных фильмов нет ни одного на темы искусства. Дело в том, что МАНК не считает их научно-популярными. По этому вопросу внутри Ассоциации идут многолетние споры.

Так или иначе, но на фестивале было показано несколько искусствоведческих картин, и две из них, несомненно, являются произведениями значительными, талантливыми.

«Война»— так называется фильм, посвященный серии картин, созданных польским художником XIX века Артуром Гроттгером (режиссер Тадеуш Яворский, оператор Казимир Муха).

Казалось бы, несложная задача стояла перед авторами — заснять все эти картины одну за другой, укрупнением выделить некоторые детали, сопроводить текстом, поясняющим особенности творчества художника,—искусствоведческий фильм готов. По-иному сделан польский фильм. До вводных надписей из темноты возникают неясные рисунки на черном фоне. Они движутся по экрану сверху вниз во все убыстряющемся темпе. Звучит музыка, резкая, пронзительная. А быть может, это и не музыка, а какой-то устрашающий шум. И длится это довольно долго: десять секунд, двадцать, тридцать — время для кино не малое. Зритель начинает ощущать беспокойство, тревогу. Только теперь появляется надпись «Война». Уже самой «шапкой» нас подготовили к восприятию того тяжелого, страшного, что сейчас покажет экран. И вот возникают на нем творения Гроттгера — выразительные и сильные своим реализмом картины войны.

Всего таких картин одиннадцать, но в том-то и состоит особенность фильма, что непрерывно движущаяся камера, приближаясь и удаляясь от картин, останавливаясь на отдельных деталях, ни разу не показывает их рамки, обреза. Переход с одной картины на другую осуществляется для зрителя незаметно, через крупные планы лиц, через какие-либо детали рисунка, на новой картине воспринимаемые как часть ранее показанного.

Благодаря такому приему все картины как бы сливаются в одну, а весь пятисотметровый фильм, по существу, становится одной монтажной фразой. Возможно, некоторые искусствоведы будут возражать против подобного приема. Нам же кажется, что такой чисто кинематографический показ материала вполне правомерен, так как зритель при этом невольно

забывает, что перед ним неподвижные рисунки, и сам как бы становится участником происходящего на экране.

Справедливости ради необходимо вспомнить, что прием, использованный Тадеушем Яворским и Казимиром Муха, в какой-то степени применялся в ряде искусствоведческих фильмов нашими режиссерами В. Николаи, Я. Миримовым, М. Кауфманом, А. Усольцевым при монтаже отдельных эпизодов.

Можно спорить, правомерно ли считать «Войну» произведением научно-популярной кинематографии, но, что этот фильм — явление интересное, для нас очевидно.

Несколько слов о технике съемки. Казалось несомненным, что она осуществлялась на мультстанке. В действительности же оператор Казимир Муха использовал малый кран типа «Долли» и ряд других несложных приспособлений. Пользуясь этим техническим снаряжением, он сумел заснять сложные панорамы, отъезды и наезды до крупных планов лиц. А ведь размер каждой картины... 30 на 40 сантиметров. Такому виртуозному владению кинокамерой фильм в немалой степени обязан своими достоинствами.

Имя Оноре Домье, одного из самых замечательных представителей французской реалистической живописи XIX столетия, пользуется популярностью во всем мире.

Фильм «Парламентарии» (сценарист Эрих Леглер, режиссер Иржи Ян, оператор Эрнст Эльце), созданный в Германской Демократической Республике, построен на материале знаменитых карикатур Домье. В этой картине также много творческих находок.

Рисунки Домье как бы оживают на экране. Но это не мультипликационное оживление, хотя частично использовано и оно. Вот пустые скамьи парламента. Слышны шаркающие шаги, и наплывом на скамье появляется первая фигура, затем вторая, третья, их все больше и больше, а шум, неясные голоса все громче и громче. Наконец, скамьи заполнены — перед нами французский парламент середины прошлого века. Какие же у всех страшные лица,— да, воистину карикатуры Домье беспощадны. Одно из лиц на рисунке освещается прожектором и тут же превращается в скульптуру — сатирическую маску. Она выдвигается на первый план, покачивается, в такт движению слышны монотонные вздохи. Маска сменяется другой, третьей. Все они вздыхают, скорбят: свобода в опасности! «Свобода или смерть!»— поклялись эти «избранники» народа. А как это выглядит на деле, разоблачает другой рисунок: за полуоткрытой дверью убогая комнатенка. Раздаются выстрелы. Дверь со скрипом открывается: на кровати убитый рабочий, придавленный им ребенок, на полу мертвая жена, и слышен смех, злой, торжествующий — вот вам свобода!

«ПАРЛАМЕНТАРИИ»

На подобных приемах своеобразного «оживления» карикатур Домье построены многие эпизоды фильма. В то же время используется сопоставление разных рисунков, что еще больше усиливает идейную целеустремленность фильма, содержание которого живо перекликается с событиями наших дней. Так великий сын своего народа Оноре Домье, первым во французском изобразительном искусстве прошлого столетия выступивший с прямым разоблачением буржуазного строя, благодаря кинематографу становится активным участником сегодняшней общественно-политической борьбы.

Быть может, и фильм «Парламентарии» не должен называться научно-популярным фильмом, но это не так уже существенно. Гораздо важнее другое — работники научно-популярной кинематографии ГДР выявили новые возможности показа иконографического материала, которые могут и должны быть творчески

Рабочий момент съемок фильма «Стекло» Слева—автор фильма Берт Хаанстра

использованы и в чисто искусствоведческих фильмах.

Любопытный образец предельно лаконичного решения научной темы представляют фильмы «Инсульты» и «Кровообращение» (США), демонстрация которых длится всего по шесть-восемь минут.

Не могу не сказать несколько слов по поводу отрадной творческой удачи двух чешских режиссеров.

Людвик Томан показал на фестивале три своих постановки. Одна из них — широкоэкранный цветной фильм «Чехословакия сегодня». Это поэтический рассказ художника, страстно влюбленного в свою прекрасную страну и хорошо ее знающего, а потому сумевшего за 17 минут поведать о ней больше, чем иная многометражная картина. Любопытно, что Томан (он же является и автором сценария) совершенно отказался от дикторского комментария —фильм сопровождается лишь музыкой. Но в сочетании с ней прекрасно заснятые и мастерски смонтированные кадры красноречиво говорят о созидательном труде, об успехах самых различных отраслей чешской индустрии — от металлургии и машиностроения до производства дамских чулок и спичек. Смотрится фильм не только с большим интересом, но и с огромным эстетическим наслаждением, так как оператор проявил много вкуса и изобретательности в цветовом решении картины и использовании специфических особенностей широкого экрана. Правда, и здесь можно спорить, является ли фильм собственно научно-популярным или ближе стоит к документальным, публицистическим — ведь границы между этими жанрами не так уж точны.

Не вполне ясен жанр и другого чешского фильма, поставленного режиссером Сири Жерабеком. Он переносит нас в мир детских рисунков, прелестно наивных и трогательных, рассказывает, как рисование помогает малышам познавать окружающую их жизнь и воспитывает художественный вкус. Но не только рисунки, а и сами маленькие пяти- и шестилетние художники, с любовью и большим умением запечатленные на пленке, вызывают горячую симпатию зрителя. Прекрасны кадры, изображающие сосредоточенно рисующего малыша. Совершенно не «чувствуя» камеры и света, он ведет себя предельно естественно: медленно обмакивает кисть в воду, затем набирает краску, продолжает рисовать. Но— ах!— клякса... Испуганные глазенки оглядываются на воспитательницу,— видимо, юному живописцу не раз попадало за неаккуратность. Впрочем, выход найден — клякса превращена в облако.

Действие на экране живо и интересно комментируется. Но это не текст в обычном нашем понимании. Хотя с экрана звучит все время один и тот же голос, выражает он мысли и чувства разных действующих лиц и каждый раз в иной манере: диктор говорит поочередно от имени дворника, мамаши, учительницы, маленького художника. И никаких поучающих интонаций! А в то же время фильм «Очарование детских рисунков» расширяет наше представление о психологии дошкольников и может кое-что подсказать молодым педагогам, воспитательницам детских садов.

Фестивальные просмотры не раз ставили в тупик ревнителей чистоты жанра научно-популярного фильма. Последнее произведение, о котором хочется сказать,—«Стекло» Берта Хаанстра (Нидерланды)—тоже не уложилось в прокрустово ложе привычных критериев — Ассоциация нашла возможным дать фильму только специальный диплом за высокое качество монтажа. Вместе с тем Министерство культуры СССР и наш Союз работников кинематографии, установившие свой почетный ди-

плом и ценный приз за лучший иностранный фильм, присудили его именно этой кинокартине за поэтический показ труда, за высокое мастерство и изящество формы. Разница в оценке очевидна. Нам думается, причина здесь в том, что в МАНК сильно влияние ученых и кинематографистов, которым ближе и, если можно так выразиться, роднее чисто научные, исследовательские и учебные картины. Мы же, советские кинематографисты, отнюдь не преуменьшая огромного значения таких картин, стремимся сделать научно-популярный фильм произведением искусства, так как только это открывает ему путь на все экраны и завоевывает многомиллионные аудитории. Вот почему фильм «Стекло», как несомненное произведение искусства, произвел на всех нас сильное впечатление. Попытаемся разобрать этот фильм.

Мелькает — настолько она коротка — надпись «Стекло». В стык с ней, тоесть без какого-либо технического приема, появляется эта же надпись на другом языке, затем третьем, четвертом. Зачем это нужно? А вот зачем. Режиссер адресует свой фильм зрителям любых национальностей. Он говорит с ними на интернациональном языке кино, совершенно отказавшись от дикторского комментария. А надпись могут прочесть представители только одной национальности. Поэтому заглавный титр повторяется на нескольких языках. Следом за ним на экране появляется гигантская светящаяся капля расплавленного стекла на конце стеклодувной трубки. Дует в такую трубку один стеклодув, другой, пятый, седьмой — ритмично монтируются короткие планы, каждый из которых показывает только одно движение рабочего. Затем еще не оформившиеся изделия разогревают в печах — первое, второе, пятое, седьмое; формуют, снова греют и снова дуют. В определенной последовательности короткими планами показываются одни и те же уже запомнившиеся нам стеклодувы, повторяющие одни и те же производственные операции.

Постепенно на наших глазах из расплавленной массы рождаются сделанные ими красивые графины, бокалы, люстры.

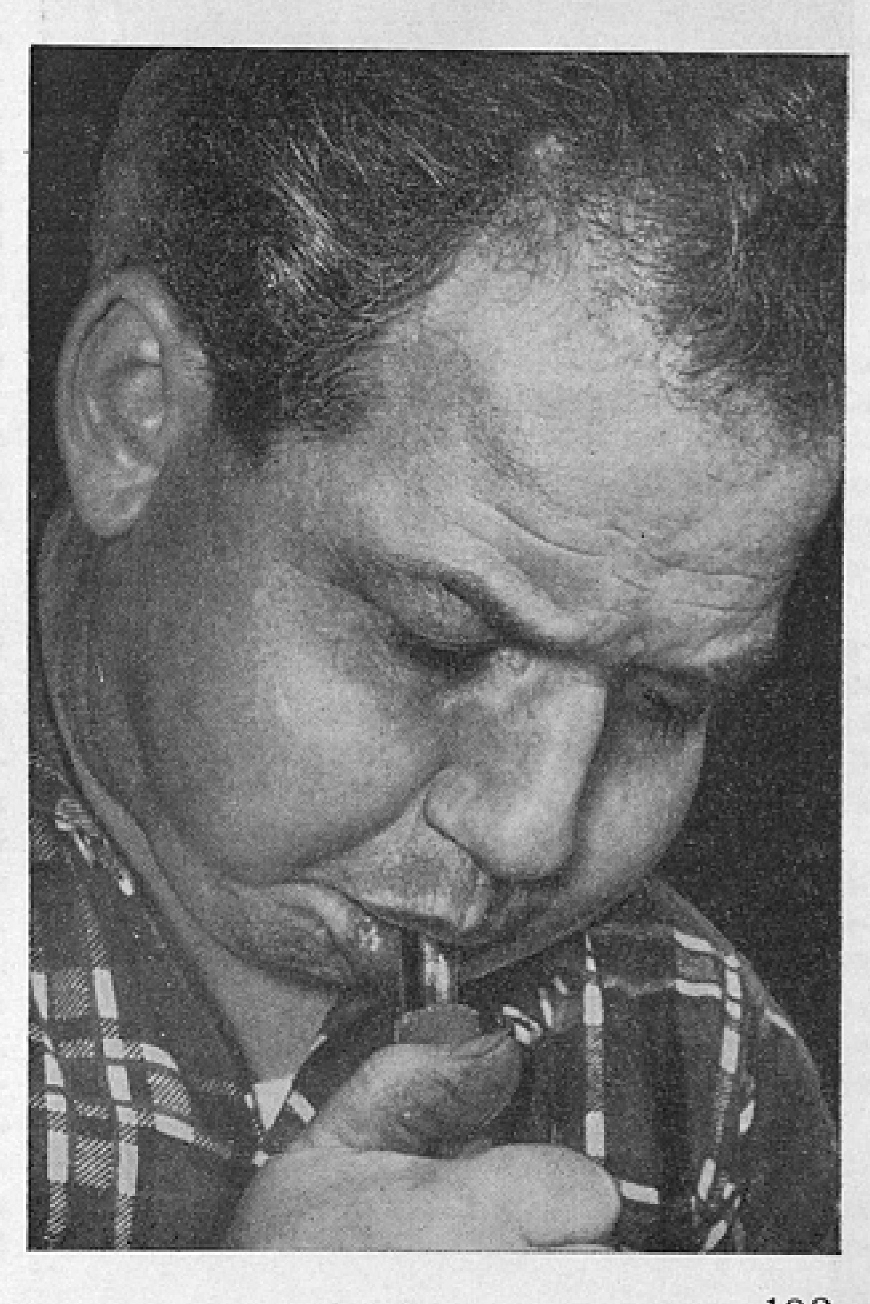
Строя этот эпизод на параллельном монтаже, режиссер умело «уплотняет» время и в нескольких кадрах успевает показать одновременное изготовление разных стеклянных изделий. Так создается ощущение большого производства, хотя в фильме совершенно нет общих планов.

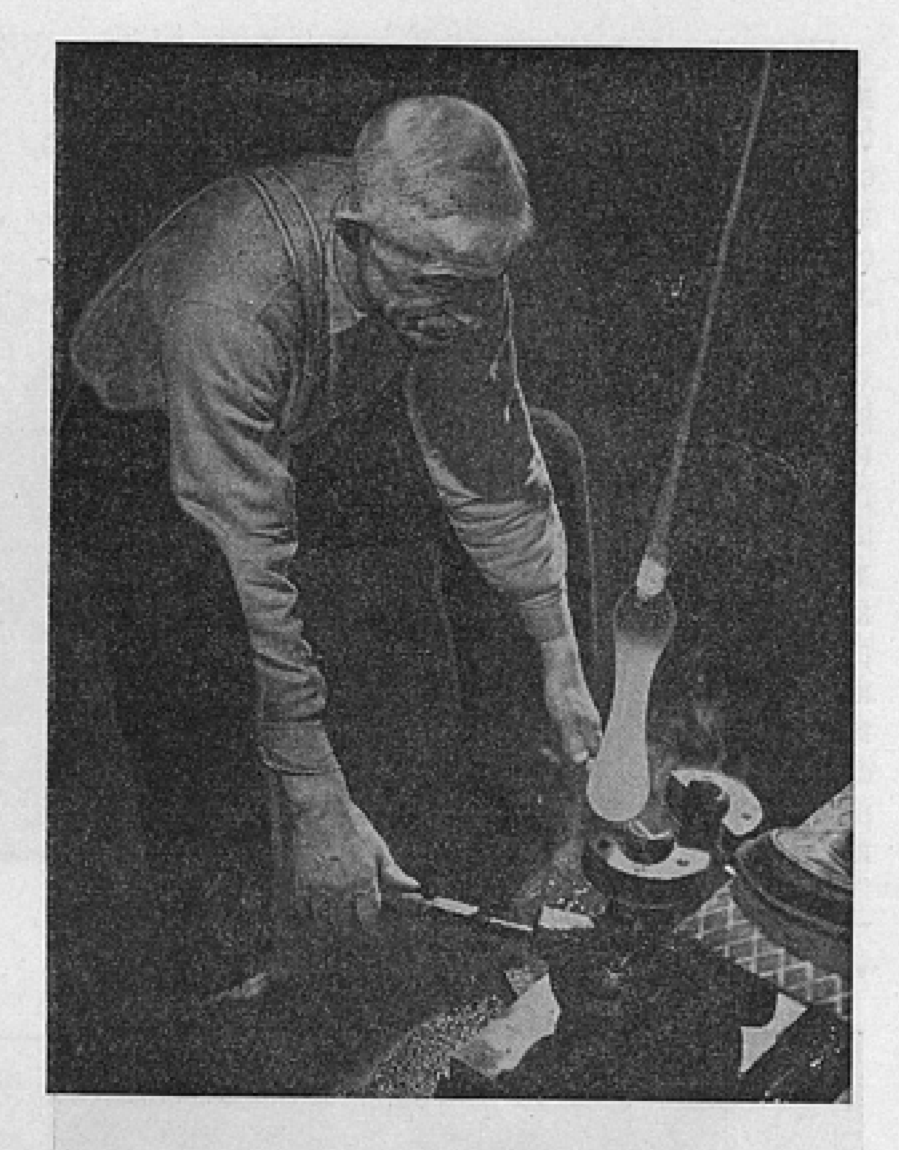
Первый эпизод, показавший работу стеклодувов, сменяется новым. Возникает он совершенно неожиданно: вдруг музыка вытесняется каким-то производственным шумом, откуда-то сверху падает кусок расплавленного стекла и под штампом превращается в бутылочное дно.

Опять короткие, сразу даже не легко «читаемые» кадры, но они многократно повторяются в одной и той же последовательности, и каждому становится понятным принцип работы штамповочной машины, изготовляющей бутылки. Берт Хаанстра обладает ценным даром — чувством меры: эпизод с машиной, как и первый эпизод, он «держит» на экране ровно столько, сколько нужно, чтобы зритель понял смысл производственного процесса. Тогда режиссер возвращается к стеклодувам и сопоставляет их труд с работой машины. Параллельно-контрастный монтаж позволяет ярко выявить все преимущества механизма, об-

---

«СТЕКЛО»





«СТЕКЛО»

легчившего труд человека. В то время как утомленный стеклодув обливается потом, рабочий, наблюдающий за машиной, спокойно закуривает сигарету от горячей бутылки, снятой с конвейера. Великолепная деталь, говорящая больше, чем любая многословная фраза. Но, отдав должное машине, автор не упускает случая и подшутить над ней. Эпизод этот заслуживает того, чтобы быть подробно рассказанным. Из машины выходят готовые бутылки. Механическая рука, хватая их за горлышки, одну за другой уносит с конвейера. Одновременно машина вслух ведет счет. Неожиданно горлышко одной из бутылок отскакивает, и «руке» уже не за что ее ухватить, а бутылки, ползущие сзади, наталкиваясь на неубранную, падают и разбиваются. Машина монотонно повторяет одну и ту же цифру, «рука» же вхолостую повторяет свои движения. Да! Как ни хорош автомат, а человека ему не заменить...

И еще об одном эпизоде хочется рассказать. Подтекст его, собственно, почти тот же, и он как бы продолжает предыдущую мысль: какой изумительный, какой совершенный инструмент — рука человека. Строится этот эпизод целиком на кадрах работающих рук. Плавными, почти ласкающими движениями они неутомимо вращают стеклодувные трубки. Двадцать два плана разных рук подряд, без единой перебивки. Но в том, как действуют эти рабочие руки, чувствуется виртуозность, артистическое мастерство стеклодувов. Любопытно, что крупность всех кадров почти одинаковая и композиция их очень схожа; в то же время ощущения скачков при смене планов нет. Добился этого режиссер ритмичностью монтажа, которая в этом, как и в других эпизодах, достигается не соотношением длины кусков, а сменой их в ритме музыки, соответствием длины каждого плана временной протяженности музыкальной фразы или отдельных тактов.

Монтаж в ритме музыки, или, как говорят, монтаж под фонограмму, возможен лишь тогда, когда нет дикторского текста, так как обычно текст до известной степени диктует длину кусков и, следовательно, ритм нарушается. Думается, поэтому Берт Хаанстра и отказался от словесного комментария, который не так уж много добавил бы для понимания картины, но зато лишил бы ее главной прелести — музыкальной ритмичности. Кстати, и тема фильма настолько проста, что не требует словесных объяснений.

Как ни различны авторы фестивальных фильмов, почти всем им свойственны поиски интересных форм кинорассказа, занимательных приемов подачи киноматериала. Правда, иной раз запала хватает лишь на «шапку» или один-два эпизода, а дальше все скатывается к шаблону. Но работа лучших характеризуется подлинно творческим стремлением неустанно искать новые выразительные средства, чтобы успешнее донести до зрителя большое и важное содержание создаваемых ими произведений.

Ило Пандо

ПОРА ЮНОСТИ

Читателям журнала «Искусство кино», наверно, хорошо известно, что в Народной Республике Албании кинематографическое производство зародилось всего несколько лет назад.

Первым албанским фильмом была полудокументальная, полунаучная картина «Желтое золото», над которой я работал совместно с оператором Хамди Ферхати. Она рассказывает о выращивании и обработке одной из важнейших технических культур—табака. Были также созданы киноплакаты «Берегитесь сибирской язвы» (оператор Хамди Ферхати) и «Берегитесь пожара» (режиссер Нуредин Чабей, оператор Хамди Ферхати). Сейчас ведутся съемки новых картин: о гигиене в деревне (режиссер Эндри Кеко, оператор Яни Нано); о борьбе с туберкулезом (оператор Хамди Ферхати); об обработке хлопка (режиссер Ило Пандо, оператор Манди Кочи).

В последнее время молодая кинематография Албании добилась известных успехов, которые в значительной мере были обусловлены большой и ценной помощью наших советских друзей.

Построенная советскими специалистами по последнему слову техники, киностудия «Новая Албания» в 1957 году была подарена Албании Советским правительством. Эта студия по своей производственной мощности рассчитана на выпуск двенадцати киножурналов и двух полнометражных документальных фильмов в год. Но благодаря самоотверженному труду албанских кинематографистов проектная мощность студии сейчас значительно превзойдена.

1958 год для албанской кинематографии стал знаменательным годом. Кроме документального фильма «Свет над Албанией» (режисер Эндри Кеко, оператор Яни Нано)—о строительстве гидроэлектростанции на реке Мати—и ряда хроникальных киноочерков на экраны страны был выпущен албанский художественный фильм «Тана». Этот фильм на современную тему, поставленный по одноименной повести лауреата премии Республики писателя Фатмира Дьята, рисует жизнь албанской деревни, вступившей на путь кооперирования сельского хозяйства. Картину поставил режиссер Кристать Дамо, снимали операторы Манди Кочи и Сократ Муши. Музыку к фильму написал известный албанский композитор Ческ Задея.

Это первый художественный фильм, целиком сделанный силами албанских кинематографистов. До сих пор крупные кинопроизведения мы создавали совместно с советскими товарищами. Так были созданы, например, цветной документальный фильм «Албания» (режиссер И. Копалин) и художественный фильм «Великий воин Албании Скандербег» (режиссер С. Юткевич, сценарист М. Папава).

В нынешнем году был выпущен на экраны страны также короткометражный художественный фильм «Ее дети» (2 части). Он поставлен выпускником Чехословацкого киноинститута Хюсеном Хакани и посвящен старым, отсталым обычаям, с которыми нужно бороться в социалистической Албании. Фильм пользуется большим успехом у зрителей.

Закончен документальный фильм «Хлеб», поставленный мною по сценарию писателя Алекса Чачи (оператор Азим Фортузи). Эта картина посвящена ирригационным и мелиоративным работам в одной из самых плодородных областей страны—в области Мюзетье.

Сейчас все активнее начинают участвовать в развитии отечественного кино наши писатели. Писатель и драматург Коль Якова пишет сценарий о борьбе против диверсантов, которых забрасывают в страну империалисты. Писатель Петро Марко разрабатывает тему национально-освободительной борьбы албанского народа.

На киностудии «Новая Албания» недавно созданы две творческие группы, готовящие сценарии для полнометражных художественных фильмов из ис-

тории национально-освободительной борьбы. В эти группы входят: в одну—писатели Фатмир Дьята, Лазар Силичи и режиссер Кристать Дамо; в другую—писатели Дмитер Шутерики, Қин Души и режиссер Хюсен Хакани.

В 1959 году киностудия «Новая Албания» выпустит двадцать четыре киножурнала и несколько хроникально-документальных фильмов: Кроме того, планом предусмотрен ряд совместных постановок: с советскими документалистами будет сделана цветная картина на материалах народного творчества; со студией «Мосфильм»—исторический фильм о национально-освободительной борьбе; с Бакинской киностудией—картина о героических нефтяниках; с Болгарской студией научно-популярных фильмов—очерк о природе и памятниках культуры Албании.

Партия Труда и правительство Албании уделяют большое внимание развитию кинематографии. Мы приложим все силы, чтобы превратить наше кино в подлинно массовое искусство албанского народа.

Джонас Мекас

КИНЕМАТОГРАФИЯ США СЕГОДНЯ

(Письмо из Нью-Йорка)

Отнюдь не претендуя на то, чтобы дать полное представление о состоянии современной американской кинематографии, я все же попытаюсь показать в этом письме некоторые характерные особенности ее развития.

В настоящее время американская кинематография переживает один из наиболее затяжных кризисов. Начавшись вскоре после второй мировой войны, этот кризис непрерывно углублялся, отражаясь как на художественном уровне американского киноискусства, так и на его экономическом положении. Появился он прежде всего в связи со сложными проблемами послевоенной жизни, возникшими внутри страны и за ее пределами. Атмосфера, вызванная политическими и экономическими затруднениями, ни в какой мере не могла благоприятствовать проявлениям энтузиазма или возникновению плодотворных идей. Следствием этого были либо истерия, либо уход от действительности. Фильмы, созданные в двадцатых или тридцатых годах, смотрятся в современной Америке с каким-то чувством зависти к характерной для них атмосфере «психологического равновесия». В наши дни даже многие музыкальные и ковбойские фильмы, произведения наиболее стандартизованных жанров американской кинематографии, пронизаны ощущением неуверенности, страха, отчаяния.

Попытки «оздоровления» американского кино предпринимались уже не раз. Однако все они исходили из неправильной предпосылки, что единственной причиной его упадка является развитие телевидения. Как и следовало ожидать, эти попытки были прежде всего направлены на усовершенствование технических средств, то есть на переход к экранам новых размеров и форм, а также к применению новой проекционной аппаратуры. При этом не проявлялось никакой заботы о содержании фильмов, которое в конечном счете решает их судьбу.

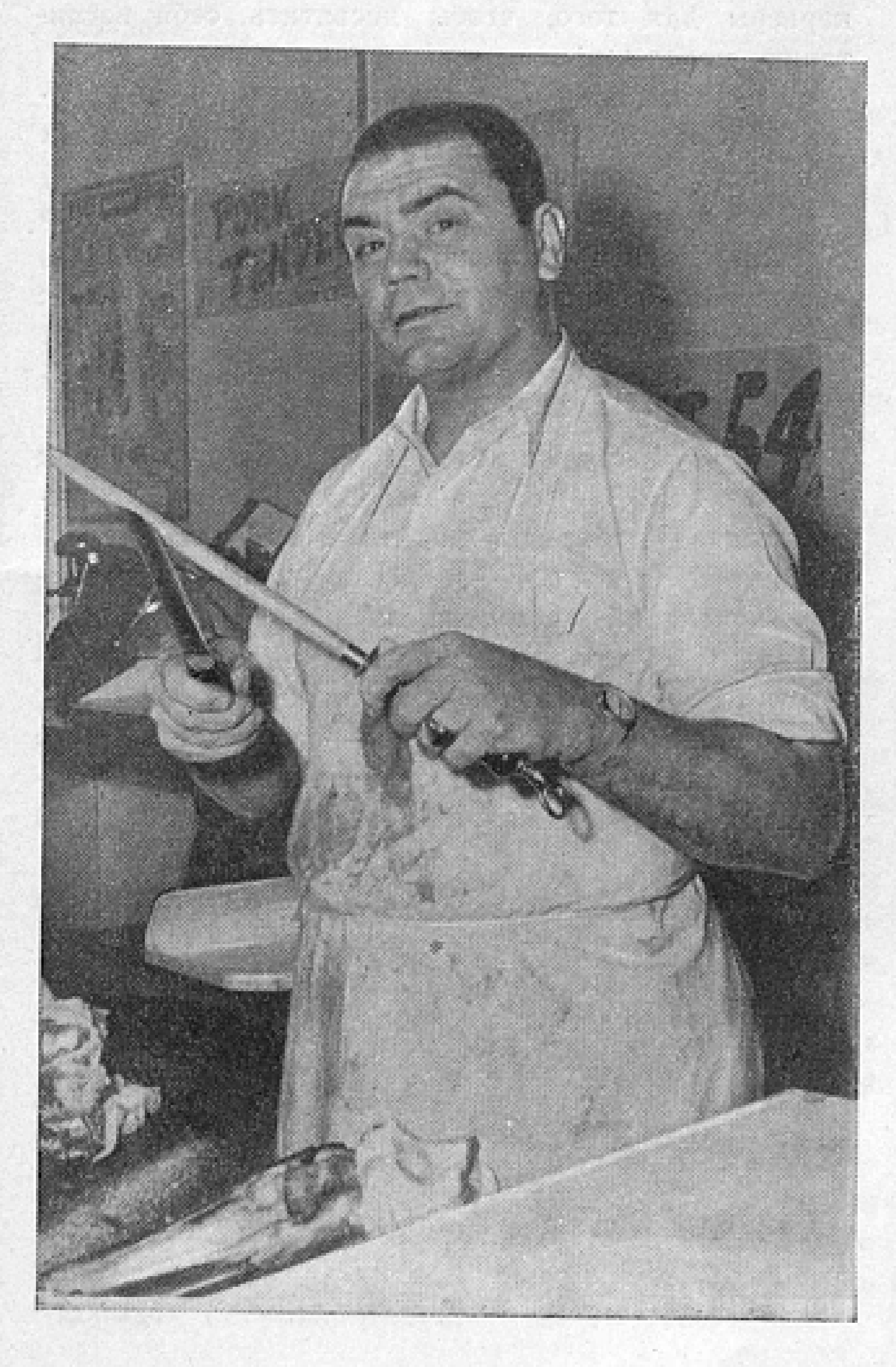
Разразившийся вслед за этим экономический кризис вынудил все крупные кинокомпании («РКО», «Уорнер бразерс», «Метро-Голдвин-Майер», «Парамаунт», «XX век») разукрупниться и пойти на создание многочисленных «независимых» групп. Это породило у многих американцев надежду, что увеличение числа продюсеров приведет к большему разнообразию тематики и, возможно, даже к проявлению известной смелости в постановке социальных проблем. Но ожидания не оправдались, и до сих пор появилось лишь несколько фильмов, обнаруживших признаки подобной смелости. К их числу можно отнести завоевавший теперь всемирную известность фильм «Соль земли» (режиссер Герберт Дж. Биберман, сценарий Майкла Уилсона), недавно выпущенный фильм «Пути славы», разоблачающий коррупцию в армии (режиссер Стэнли Кубрик), и несколько других, менее удачных фильмов, включая поставленный Даниэлем Тередешем «Центр бури», обличающий маккартизм.

Слабость протеста и недостаточная оригинальность работ «независимых» продюсеров станут понятными, если вспомнить, что фильмы, выпущенные ими, могут попасть на экран лишь с помощью

больших концернов, объединяющих кинотеатры. От этих концернов и в прошлом зависели разукрупненные теперь компании. Если «независимый» продюсер хочет не только снять фильм, но и показать его, то он должен приспособиться к требованиям концернов. Поэтому «независимые» продюсеры фактически не так уже независимы. Более правильным, пожалуй, будет как раз обратное предположение: «независимые» еще менее свободны в выборе тематики фильмов, чем прежние крупные компании, владевшие собственной сетью кинопроката.

Таким образом, всякие разговоры об оригинальности или смелости американских художественных или документальных фильмов в нынешних условиях не имеют под собой почвы. Но именно поэтому следует с большим вниманием относиться к любым, пусть даже очень робким попыткам некоторых американских кинематографистов сле-

«Марти» (режиссер Дельберт Манн, сценарист Пэдди Чаевски)



Дороти Макгвайер и Гарри Купер в фильме «Дружеское убеждение» (режиссер Уильям Уайлер)

довать правде жизни и проявить собственное лицо. К таким фильмам надо привлекать внимание тех, кто хочет лучше понять современную Америку. Есть также небольшое число фильмов, которые важны хотя бы потому, что авторы их стремятся воспрепятствовать распаду моральных ценностей и, следуя подчас совершенно случайными и путаными путями, все же отражают хотя бы небольшую частицу американской действительности. Многие из этих фильмов приобрели широкую известность. К их числу принадлежат:

«Спокойный парень» (режиссер Сидней Мейерс)—о негритянском мальчике и проблемах, с которыми ему пришлось столкнуться в жизни;

«На Бауэри» (Лайонель Рэгосин)—изображение трагических сторон жизни нью-йоркских трущоб;

«Марти» (режиссер Дельберт Манн, сценарист Пэдди Чаевски)—полное драматизма повествова-

«Пути славы» (режиссер Стэнли Кубрик)

«Гражданин Кейн» (режиссер Орсон Уэллес)

ние об одиночестве и духовной бедности американской семьи, принадлежащей к средним классам;

«Маленький беглец» (Моррис Энджел)—о приключениях мальчика, потерявшегося на окраинах Нью-Йорка;

«Соль земли» (Герберт Биберман, Майкл Уилсон)—о трагической жизни американских рабочих в юго-западных штатах;

«Пути славы» (Стэнли Кубрик)—антивоенный фильм, обличающий коррупцию во французской армии в 1914—1918 годах;

«Огни рампы»—шедевр Чарли Чаплина, рассказывающий о жизни актера варьете;

«Смерть коммивояжера» (Ласло Бенедек)—экранизация пьесы Артура Миллера о судьбе «среднего человека» в Америке;

«Все солдаты короля» (Роберт Россен)—фильм о пороках американской избирательной системы;

«Там кто-то меня любит» (Роберт Чайз)—биография Роки Марчиано, знаменитого профессионального боксера, отказавшегося от карьеры для того, чтобы посвятить себя воспитанию молодежи;

«Двенадцать разгневанных людей» (Сидней Люмет)—об американских нравах в области судопроизводства;

«Семь невест для семи братьев» (Стэнли Доунен)—хороший музыкальный фильм, посвященный эпизоду из американской истории;

«Дружеское убеждение» (Уильям Уайлер, Майкл Уилсон)—драма из времен гражданской войны;

фильмы Джорджа Стивенса: «Место под солнцем» (по роману Теодора Драйзера «Американская трагедия»), «Шэйн»—ковбойский фильм, «Великан»—эпическая история нескольких поколений американцев;

фильмы Фреда Циннемана: «Мужчины»—о второй мировой войне и американских солдатах, «Отсюда в вечность»—особенность этого фильма заключается в проявившихся в нем антивоенных настроениях, «Полдень»—ковбойский фильм;

фильмы Джона Хастона: «Сокровища Сьера-Мадре»—драма о деньгах и алчности, «Красная лента храбрости»—экранизация романа Стива Крэйна, «Моби Дик»—экранизация романа Германа Мельвилля;

фильмы Джона Сторджеса: «Трудный день в Блэк Рок»—ковбойский фильм, «Старик и море»—экранизация повести Хемингуэя;

фильмы Орсона Уэллеса: «Гражданин Кейн»—одно из лучших произведений современного американского кино, «Великолепные

Амберсоны»—экранизация классического романа Таркингтона, «Отелло» и «Макбет» по Шекспиру;

документальные фильмы: «Рассказ о Луизиане» (Роберт Флаэрти), «Невооруженный глаз» (Луи Стомен)—история американской фотографии, «Альберт Швейцер» (Джером Хилл), «Джазовый танец» (Роджер Тилтон).

Опыт «независимых» продюсеров показал, что финансовые трудности исключают возможность свободного художественного выражения тех или иных идей в американских фильмах. Перечисленные мною кинокартины имеют большое значение и для развития американского кино и вообще для жизни американского народа, но их социальная заостренность все же незначительна. Даже в лучших из них, как, например, в «Марти» и «На Бауэри», авторы не раскрывают ни исторической обстановки, ни структуры общества. Создатель фильма подчас мало знает о силах, которые активно воздействуют на жизнь, и поэтому он не может достоверно воссоздать эту жизнь, проникнуть в нее, истолковывать или критиковать ее.

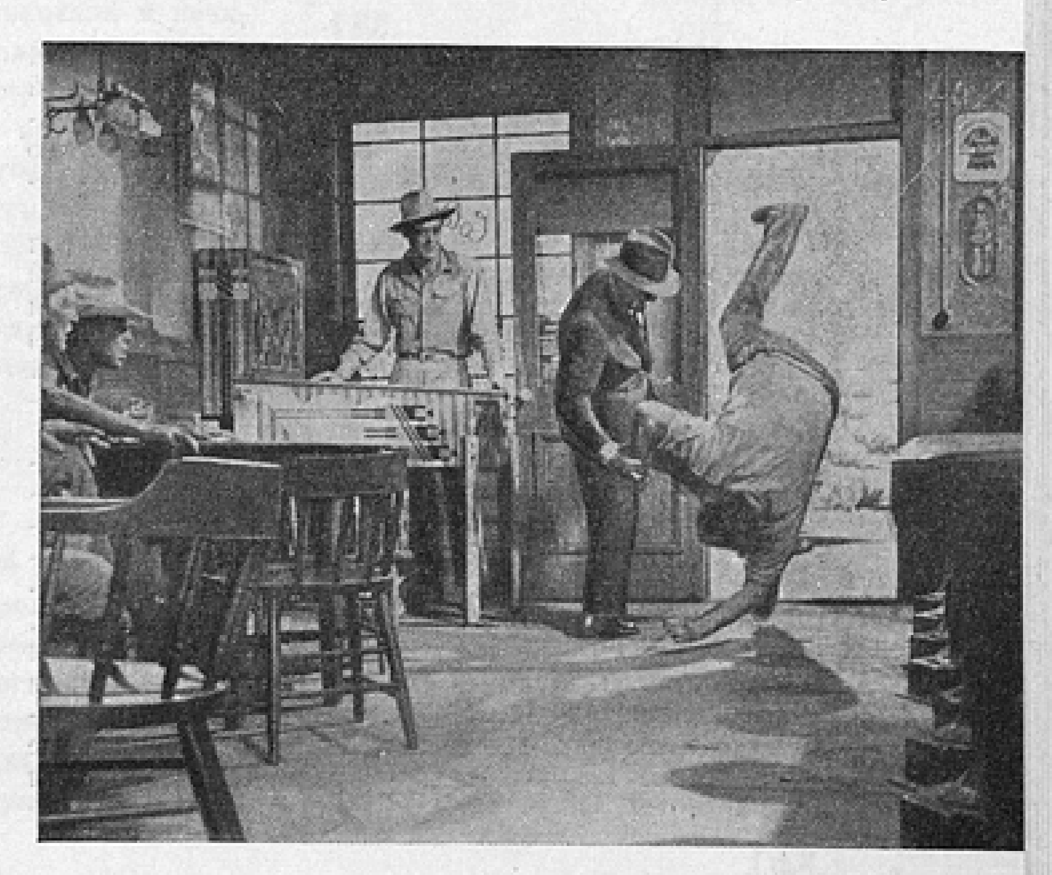
Одним из немногих откровенных и бескомпромиссных «независимых» художественных фильмов я считаю «Воскресный перекресток», снимаемый в настоящее время группой молодых кинематографистов под руководством Эдуарда Ляру. «Воскресный перекресток» изображает ряд эпизодов, которые происходят в типичное американское воскресенье. Это поэтический фильм, дающий глубокий и точный анализ американских нравов и взаимоотношений социальных групп.

В то время как производство художественных фильмов беспомощно барахтается в водах коммерции, стала развиваться другая категория кинокартин, приобретающая теперь все большее значение. Речь идет о любительских фильмах, которые по всей стране снимаются молодыми режиссерами. Эти режиссеры не принадлежат ни к каким компаниям и ставят фильмы на собственные небольшие средства, пользуясь обычно узкой пленкой. Такие фильмы почти никогда не попадают на экраны кинотеатров. И именно в этих фильмах можно обнаружить страстную критику современной жизни. По своему жанру они весьма разнообразны—от простых кинодокументов до высокопоэтических произведений, в которые их создатели вкладывают свое «я».

Среди лучших следует упомянуть два короткометражных фильма, снятых недавно студентами Южнокалифорнийского университета,—«Я уже вам недавно говорил» (Стюарт Хэниш) и «Свет для Джона» (Уоррен Браун).

«Отелло» (режиссер Орсон Уэллес)

«Трудный день в Блэк Рок» (режиссер Джон Сорджес)



В фильме «Я уже вам недавно говорил» очень коротко показан один день жизни средней американской семьи. Главные действующие лица проходят сквозь этот день подобно двум жалким автоматам, совершающим заранее предписанные движения. А вместе с тем каждый из них считает, что он действует по своей собственной воле и принимает свободные решения. Вечером они возвращаются домой, не зная, о чем говорить друг с другом, и садятся перед телевизором, который пичкает их зрелищем, заполненным стандартными «мечтами». Фильм этот вызывает у зрителя чувство, которое Генри Миллер назвал «кондиционированным ужасом». Этот продолжающийся двадцать пять минут фильм говорит о современной Америке гораздо больше, чем десяток «крупных» художественных фильмов.

Именно их, этих экспериментирующих кинематографистов, можно считать в современном американском кино единственными активными критиками общественной жизни. Это они являются авторами немногих фильмов, выступающих против войны, атомной бомбы, коррупции. А это как раз те вопросы, которые в коммерческой художественной кинематографии находятся под запретом.

Не мешает здесь сказать и о том, что трудно обнаружить влияние современного реалистического искусства Советского Союза или Италии на американское кино. Американский «реалистический» фильм обычно не проникает за орнаментальный фасад жизни.

Не занимая ясной позиции по отношению к обществу, не испытывая ни искреннего гнева, ни искреннего восхищения, авторы многих псевдореалистических фильмов подобного рода занимаются лишь пассивной регистрацией фактов—подход, являющийся всегда следствием конформизма. Они не понимают, что реализм это не только стиль, не просто тщательное накопление пусть и выразительных деталей—это скорее взгляд на человека в его взаимодействии с обществом.

Однако, как я уже сказал выше, молодое поколение в США начинает все яснее понимать истинные возможности кино, приближается к осознанию больших задач киноискусства и его обязанностей перед обществом. Упадок коммерческого, «официального» кино постепенно открывает глаза этим деятелям кинематографии (как бы малочисленны они ни были), учит их использовать кино на благо человечества.

Перевод с английского

НА ОСНОВЕ РЕАЛЬНЫХ ФАКТОВ

В ноябре прошлого года во Франкфурте-на-Майне, в своей роскошной квартире, была найдена мертвой двадцатичетырехлетняя женщина: ее задушили шелковым чулком. С подозрительной торопливостью полиция сообщила, что убийцу обнаружить не удалось.

Этот факт из уголовной хроники заинтересовал западногерманского писателя Эриха Куби, который на свой страх и риск «доследовал» преступление и на основе добытых материалов написал сценарий фильма «Розмари», поставленного Рольфом Тиле.

Фильм разоблачает отвратительный моральный облик «верхов» западногерманского общества.

С представителем этих кругов, крупным промышленником, следуя холодному меркантильному расчету, знакомится скромная певичка варьете Розмари Нитрибитт. Когда один из французских промышленников, обеспокоенный растущей экономической экспансией своих западногерманских коллег, предлагает ей шпионское поручение, Розмари соглашается. Однако тайная деятельность Розмари скоро становится явной: добытые ею сведения публикуются и вызывают скандал. Тогда промышленные магнаты, не задумываясь, убирают со своего пути Розмари.

Многозначителен финал фильма. Раздается предсмертный крик Розмари, которую душит наемный убийца. И тогда длинные черные машины магнатов, до того стоявшие в ожидании, одна за другой неторопливо отъезжают от дома, где совершилось убийство. Среди этих машин зрители видят также и автомобиль представителя французских промышленников, завербовавшего Розмари...

Исполнительница заглавной роли актриса Надя Тиллер рассказала журналистам: «Поначалу я не знала, следует ли мне браться за эту роль. Но после того, как Рольф Тиле рассказал мне о направленности фильма, я с удовольствием приняла предложение. Речь шла не о том, чтобы показать трагическую судьбу проститутки. Был задуман обвинительный акт против нашего времени. Чтобы выполнить эту задачу, нужна смелость. А поскольку смелость в нашей кинематографии стала весьма редкой, для меня исполнение этой роли было вопросом чести».

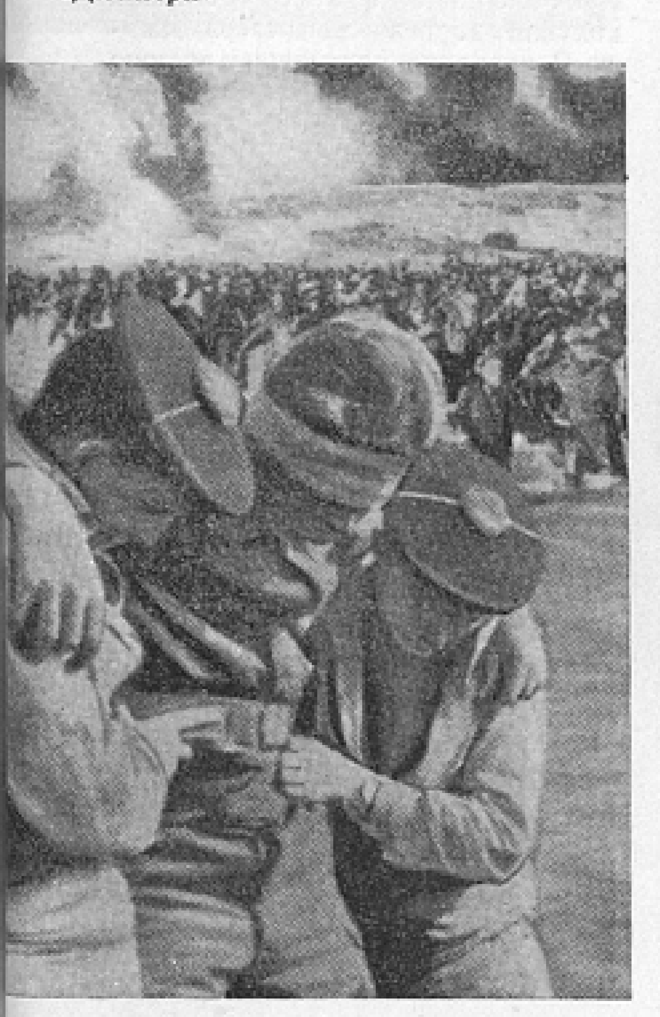
Рольф Тиле сделал этот фильм на хорошем профессиональном уровне. Режиссерский язык четок, ясен, он метко бьет в цель. Актеры Надя Тиллер, Петер ван Эйк и другие отлично исполняют свои роли.

Отовсюду

АНГЛИЯ

Нашумевшая пьеса английского драматурга Джона Осборна «Оглянись во гневе» экранизируется сейчас на студии Эльстри. Проблемы жизни молодежи капиталистических стран, вокруг которых построен сюжет пьесы, вызвали, как известно, яростные споры. В фильме заняты многие молодые артисты. Мери Юр исполняет роль Элисон (которую она играла и на сцене в лондонской и нью-йоркской постановках этой пьесы), Клер Блюм — роль Елены, а Ричард Бертон — роль Джимми Портера. Над фильмом работает режиссер Тони Ричардсон, в свое время ставивший пьесу в театре.

Фрагмент кадра из английского фильма «Дюнкерк»



Режиссер Лесли Норман поставил фильм «Дюнкерк» (по книге подполковника английской армии Эвана Батлера и майора Джорджа Брэдфорда). Фильм рассказывает о военной катастрофе, которая постигла английскую армию во Франции во время второй мировой войны.

Отмечая реализм фильма и отсутствие в нем «казенного патриотизма», английский журнал пишет, что «испытание под Дюнкерком не показывается в нем, как образец гениального отступления, а наоборот, во всех деталях воспроизводятся размеры ужасной катастрофы, постигшей Англию». Фильм «Дюнкерк» является напоминанием о последствиях «политики Мюнхена» и результатах «странной войны», которую вели Англия и Франция против фашистской Германии.

В фильме приняли участие английские актеры Джон Миллс, Рей Джексон и Майкл Гвини.

АРГЕНТИНА

Ассоциация кинохроникеров Аргентины опубликовала в печати заявление о положении национальной кинематографии. В заявлении говорится, что в условиях нынешнего острого кризиса и почти полного свертывания работы киностудий деятели аргентинского кино должны сплотиться, чтобы добиваться возрождения и развития аргентинской кинематографии.

БОЛГАРИЯ

Документальный фильм о героических действиях родопского партизанского отряда имени Антона Иванова создали болгарские кинематографисты—сценаристы Христо Горов, Теню Казака, Румен Григоров и режиссер Румен Григоров.

Закончены съемки двух новых документальных фильмов, посвященных состоявшемуся в этом году VII съезду Болгарской коммунистической партии: «Развевайся, наше знамя!» (режиссер Хр. Мутафов) и «Победители» (режиссер Йордан Величков).

ВЕНГРИЯ

В Будапеште начались съемки венгерско-чехословацкого фильма «Зонтик святого Петра» по одноименному роману Кальмана Миксата. Эта книга в Венгрии была экранизирована дважды — в немом и звуковом кино, — но копии прежних вариантов фильма не сохранились. Главный режиссер совместной постановки — лауреат премии Кошута Фридеш Бан, оператор — лауреат премии Кошута Дьердь Иллеш. С чехословацкой стороны в производстве фильма участвуют словацкий режиссер Владислав Павлович и оператор Иожеф Ружичка. Музыку к фильму написал словацкий композитор Шимон Юровский.

ГЕРМАНИЯ

ГДР

К 40-летию ноябрьской революции в Германии студия ДЕФА подготовила фильм «Песня матросов». Действие начинается в Киле в сентябре 1917 года, кульминационным пунктом его является день основания Коммунистической партии Германии.

Фильм рассказывает о судьбе семерых матросов, встретившихся на фронте, которых связала крепкая дружба. Сценаристы фильма Карл Георг Эгель и Пауль Винс, режиссер Курт Метциг. Роли матросов исполняют Ульрих Тайн, Хорст Кубе, Гильмар Тате, Раймунд Шельхер, Гюнтер Симон, Иохен Томас и Стефан Лизевский.

На киностудии ДЕФА режиссеры Герлах и Кунерт создали новый художественный фильм по рассказу датского писателя Мартина Андерсена-Нексе «Швед-лотерейщик». Газета «Нейе Цейт» отмечает точность кинематографической передачи содержания рассказа, хорошую игру актеров Эрвина Гешоннека, Ганса Клеринга, Иохена Томаса, Сони Суттер и других.

Из фильма «Капитаны остаются на борту» (ГДР)

ФРГ

«Диким зверям некуда деваться» — так называется новый немецкий документальный фильм (производство «Астраль»). Он снят директором франкфуртского зоологического сада доктором Бернгардтом Гржимеком, объездившим всю Центральную Африку. По отзывам печати, этот фильм выгодно отличается от нашумевшей документальной картины Уолта Диснея «Африканский лев». Гржимек проводит мысль о необходимости защитить фауну Африки от уничтожения. Хорошая операторская работа, удачный монтаж и выразительный дикторский текст — все использовано, чтобы показать хищнический характер охоты, которой развлекаются в Африке богатые бездельники. Крупные планы животных — носорогов, гиппопотамов, бизонов, слонов и львов—сняты для фильма без применения телеобъектива.

ИТАЛИЯ

После фильма «Крыша» Витторио Де Сика был вынужден вновь заняться актерской деятельностью. Сейчас он получил возможность вернуться к режиссуре и ставит по сценарию Чезаре Дзаваттини фильм под условным названием «В шесть часов вечера начнется Страшный суд». В этой франко-итальянской постановке участвуют такие известные актеры Франции и Италии, как Джина Лоллобриджида, Сильвана Пампанини, Мартин Кароль, Тото, Альберто Сорди и выдающийся мастер пантомимы Марсель Марсо. Сам Витторио Де Сика исполняет в фильме одну из ролей.

Режиссер Микельанджело Антониони работает над сценарием своего нового фильма «Макарони» (так немцы презрительно называли своих союзников — итальянцев в период второй мировой войны). Фильм расскажет о жизни заключенных одного из немецких концлагерей, где в числе интернированных находятся пять итальянцев.

Известные «охотники за кадрами» Марио Кравери и Энрико Грас, создавшие документальные фильмы «Потерянный континент» (о Малайском архипелаге) и «Империя солнца» (о Перу), сняли сейчас в Испании художественный фильм «Соледад». Поэтическая история любви юной испанки Соледад и ее жениха Мануэля служит лишь канвой для показа пейзажей и обычаев Андалузии.

Режиссер Серджо Капонья приступил к постановке фильма «Герой нашего времени» по одноименному роману Васко Пратолини (автора известных советскому читателю романов «Повесть о бедных влюбленных» и «Метелло»). В этом произведении Пратолини анализирует нравы итальянского общества времен фашистского владычества и создает запоминающийся образ «героя» тех лет — эгоистичного и беспринципного молодого человека.

В фильме снимаются Марина Берти, Массимо Тонна и Маргерита Аутуори.

Ив Монтан в фильме «Большая голубая дорога» режиссера Джило Понтекорво, получившем премию на фестивале в Карловых Варах

Итальянский режиссер Ренато Кастеллани снимает фильм, действие которого происходит в римской женской тюрьме (название картины еще окончательно не установлено). Главные роли исполняют Анна Маньяни и Джульетта Мазина.

Кадр из фильма «Рожденная в марте» режиссера А. Пьетранджели

●

Находясь в Рио-де-Жанейро, Роберто Росселлини заявил бразильским журналистам: «Мы дали все, что могли дать лучшего, и теперь итальянскому кино пришел конец. Мы находимся в состоянии полной прострации». Этому субъективному мнению Витторио Де Сика противопоставил значительно более трезвую оценку положения итальянской кинематографии. В статье, опубликованной в журнале «Трибуна дель чинема», Де Сика подчеркнул, что итальянские кинематографисты прежде всего нуждаются в законе, который обеспечил бы им свободу творчества. «Можно найти способ обеспечить существование итальянского кино без того, чтобы его запугивали или порабощали», — заявляет Де Сика.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

На Чаньчуньской киностудии начата постановка художественного фильма «Знаю еще три года...» (по мотивам одноименной повести китайского писателя Ма Фына). Режиссер фильма Ван Янь (он же сценарист) намерен отобразить те перемены, которые происходят в быту и сознании китайского крестьянства. Герой фильма крестьянин-середняк Чжао Маньтунь, преодолев свои частнособственнические настроения, становится активистом сельскохозяйственного кооператива.

●

Киностудия «Тяньма» (Шанхай) выпустила новый художественный фильм о героическом прошлом шанхайского пролетариата «Пламя горит за тюремной решеткой» (режиссер Ван Вэй-и). В основу сценария, написанного Кэ Ланем, положены исторические факты самоотверженной борьбы шанхайских рабочих в 1947 году — в период, когда Народно-освободительная армия Китая начала победоносные бои за освобождение всей страны. В Шанхае в это время хозяйничали гоминдановцы: закрывались профсоюзы, участились случаи расстрела и убийства рабочих. Главный герой картины Чжан Шао-хуа (артист Чжан Хуэй) воплощает в себе черты лучших представителей рабочей молодежи, отдавших жизнь делу революции. Будучи арестован и брошен в тюрьму, он продолжает бороться против гоминдановцев, удивляя даже врагов своей стойкостью. «Если тебе осталась жизни одна минута, надо бороться и в эту минуту», — этот девиз Чжан Шао-хуа проходит красной нитью через весь фильм.

На общественном просмотре рабочие — участники и очевидцы революционных выступлений шанхайского пролетариата в минувшие годы — дали фильму высокую оценку.

●

«Дело Сюй Цю-ин» — так называется художественный фильм, созданный коллективом Чаньчуньской киностудии. Картина посвящена деятельности органов общественной безопасности Китайской Народной Республики. Вовлеченная в шпионскую организацию накануне освобождения страны; Сюй Цю-ин не находит в себе достаточного мужества, чтобы уже после победы и установления народной власти признаться в своих связях с гоминдановскими агентами. Она работает, встречается с любимым человеком, а накануне свадьбы неожиданно исчезает: боясь разоблачения, агенты гоминдана убивают ее. Настойчивая и мужественная работа сотрудников общественной безопасности приводит к раскрытию шпионской организации и разоблачению убийцы Сюй Цю-ин.

●

Шанхайской киностудией экранизирована одна их классических китайских опер в постановке цзянсийской труппы «Жемчужина». Постановщик кинокартины Чжан Тянь-сы.

●

На Пекинской студии закончен новый цветной фильм «Танцы юга». Это фильм-концерт, программа которого составлена из народных танцев национальных меньшинств, населяющих южные районы страны. В картину включена хореографическая сюита «Богатый урожай».

●

В столице Синьцзян-Уйгурской автономной области Урумчи началось строительство национальной киностудии. Студия будет расположена в юго-восточном пригороде.

Новая киностудия уже в будущем году приступит к дублированию на уйгурский язык отечественных и зарубежных кинокартин, а также будет производить хроникально-документальные фильмы. Выпуск художественных фильмов начнется здесь с 1980 года.

●

Тему воспитания будущего поколения строителей коммунизма поднимает фильм «Обыкновенная работа», созданный Шанхайской студией (сценарист Хуан Цзунь-ин, режиссер Линь Ян).

Авторы фильма задались целью ответить на вопрос: действительно ли труд воспитательницы в детском саду — обыкновенная и заурядная работа, которая не сулит перспектив? Такой вопрос часто задает себе героиня фильма Линь Пэй-мин. Закончив среднюю школу, Пэй-мин была направлена на работу воспитательницей в детский сад. Она мечтала о другой работе: ей хотелось совершать героические дела, быть на переднем крае строительства социализма. Но постепенно Линь Пэй-мин убеждается, что она делает полезное и важное дело. Главную роль в картине исполняет Ван Бэй.

МЕКСИКА

Режиссер Мигель Контрерас Торрес поставил фильм «Последний повстанец», повествующий о героической борьбе мексиканского народа против американских захватчиков. Действие фильма развертывается в Калифорнии во второй половине XIX века, когда экспансионистские круги США отторгли от Мексики значительную часть ее территории, в том числе и Калифорнию. Мексиканская печать отмечает, что этот патриотический фильм с большой реалистической силой показывает героизм мексиканского народа в неравной борьбе с агрессорами.

Герой фильма — мексиканец, который, несмотря ни на что, решает остаться на земле своих отцов—очень быстро сталкивается с несправедливостью и гонениями американских поработителей. Он видит, как его сограждан сгоняют с земли, преследуют только за то, что они мексиканцы. Он вступает в борьбу с иноземными захватчиками, но терпит в ней поражение.

Основную роль в фильме исполняет аргентинский актер Карлос Томпсон.

●

Мексиканская кинокритика положительно отзывается о советском фильме «Дон-Кихот», который недавно начал демонстрироваться в Мексике. В рецензии, опубликованной журналом «Темпо», подчеркивается, что создание этой картины — значительное событие в мировой кинематографии. «Русский «Дон-Кихот»,— пишет журнал, — одна из самых выдающихся кинокартин, когда-либо появлявшихся на экране».

Особо отмечается мастерство режиссера Г. Козинцева и актеров Н. Черкасова и Ю. Толубеева.

В связи с выходом советского фильма «Темпо» напоминает о неудачных попытках американских кинокомпаний экранизировать классическое произведение Сервантеса.

Далее журнал указывает, что создание этого фильма — свидетельство большого внимания, которое проявляется в Советском Союзе к испанской национальной культуре.

ПОЛЬША

Польское кинообъединение «Ритм» предприняло постановку двух фильмов, являющихся продолжением фильма «Шляпа пана Анатоля». Рабочие названия этих фильмов: «Миллион пана Анатоля» и «Инспекция пана Анатоля». Первый из них представляет юмористический рассказ о молодой девушке, которая выиграла крупную сумму в лотерее, но потеряла билет. Из этой «лотерейной трагедии» выручает ее пан Анатоль. Второй фильм показывает пана Анатоля в качестве одного из членов жюри на выборах «королевы красоты» провинциального городка. Режиссер обоих фильмов — Ян Рыбковский, в роли пана Анатоля выступает Тадеуш Фиевский.

●

В городе Кажимеже закончились съемки фильма под названием «Падение миллионера». Фильм поставлен по двум новеллам Януша Насфетера «Падение миллионера с Голубиной улицы» и «Карусель». Некрасивый, слабый и трусливый мальчик приезжает с родителями в город, где никого не знает. Стремясь завоевать авторитет среди сверстников, он внушает им, что в его большой глиняной копилке есть много денег. Однажды копилка разбивается, и наступает «падение миллионера». Таково содержание первой новеллы. Вторая новелла «Карусель» тоже посвящена детям. В город приезжает балаган, дети в течение нескольких дней крутят карусель, чтобы заработать себе право самим на ней покататься. Но, когда наступил долгожданный момент, они так устали, что карусель не доставляет им уже никакого удовольствия.

Януш Насфетер, написавший сценарий, сам осуществил постановку фильма.

•

В кинообъединении «По просту» (руководитель Антони Богджевич) готовится фильм под названием «Ранчо в солнечном Техасе». «Ранчо», о котором идет речь в фильме,—это дикий уголок в горах юго-западной Польши, где проводят свои каникулы два студента-зоотехника. Сценарий фильма написан Юзефом Хеном и Вадимом Берестовским. Режиссер—Вадим Берестовский.

•

В Щецине организовано новое кинообъединение под названием «Миллениум». Этот коллектив молодых кинематографистов поставил перед собой задачу показать на экране архитектуру и природу западного Поморья.

•

По данным Центрального статистического управления, в Польше насчитывается 3329 кинотеатров и кинопередвижек. По сравнению с 1957 годом количество киноустановок увеличилось на 48, но посещаемость несколько снизилась.

РУМЫНИЯ

Киностудия имени Александру Сахия заканчивает ряд новых документальных фильмов. Среди них фильм «Друзья жизни» (сценарист Т. Кирицэ, режиссер Г. Барта)— о молодых врачах одной из больниц угольного бассейна долины Жиу.

Фильм «Хунедоарская хроника» (сценарист и режиссер Х. Рабинович, оператор К. Ионеску) показывает жизнь старинного города Хунедоара, превратившегося в один из крупнейших промышленных центров Румынии.

Режиссер Мирче Попеску и оператор Константин Теодореску создали интересный документальный фильм «Атом на службе человека», посвященный деятельности Института атомной физики Академии наук РНР.

Другие документальные фильмы посвящены летнему пионерскому лагерю в Топлице, индустриальным предприятиям в Решице и т. д.

•

Творчество выдающегося живописца начала двадцатого века Николае Тоницы отображено в новом мультипликационном фильме «Алфавит Тоницы» (режиссер Июляну Хермезяну).

•

Закончились съемки новой румынской кинокомедии «Два соседа». Сценарий создан по одноименной новелле известного поэта и публициста Тудора Аргези. Главные персонажи комедии — два соседа: один — адвокат, другой — лейтенант кавалерии королевской армии. Время действия — 1930 год. Это острая сатира на буржуазное общество Румынии того времени.

США

В Рочестере недавно были обнаружены фильмы известного американского ученого и изобретателя Томаса Альвы Эдисона. Все они были созданы в конце XIX века и представляют большой интерес для истории американского кино. Всего найдено около двенадцати различных фильмов. Они были созданы в тот период, когда Эдисон возглавлял организованную им киностудию «Кинетоскоп». Все фильмы переданы в местный кинофотомузей.

•

«Приключения на Южных морях» — так называется пятый по счету фильм, снятый по системе Синерама. По словам журнала «Филмз ин ревью», картина лишний раз доказывает, что создатели подобных произведений ничему не научились на опыте первых четырех программ Синерамы. Это все тот же этнографический материал с упором на дешевую экзотику — ни одной новой мысли, никаких технических усовершенствований или новых художественных приемов.

•

Отсутствие интересных сценариев в США порождает практику повторной экранизации произведений, ранее завоевавших популярность. Так, сейчас делается фильм «Семеро великолепных», повторяющий сюжет нашумевшей в свое время японской картины «Семь самураев». Ставит картину известный американский актер Юл Бриннер. Продюсер Дарил Занук будет снимать во Франции новый вариант «Королевы Христины». Заглавная роль, в которой некогда прославилась Грета Гарбо, поручена французской актрисе и певице Жюльетте Греко.

В новом широкоэкранном варианте «Спартака» главные роли исполняют Кирк Дуглас, Чарльз Лаутон и Лоуренс Оливье (последний является также режиссером фильма). В 1959 году компания «Метро-Голдвин-Майер» приступит к съемкам фильма «Четыре всадника Апокалипсиса» (по роману Бласко Ибаньеса), в котором когда-то с успехом выступал Рудольф Валентино.

В погоне за дефицитными «занимательными сюжетами» Уолт Дисней сейчас решил снова экранизировать «Знак Зорро». Немой вариант этого фильма с участием Дугласа Фербенкса (по популярному роману Джонстона Мак-Каллея) пользовался, как известно, шумным успехом.

На главную роль в новом варианте фильма приглашен Гай Уильямс.

Отовсюду

●

Известная американская актриса Бэтт Дэвис и английский актер Алек Гиннес (исполнявший роль полковника в фильме «Мост через реку Квай») участвуют в экранизации романа английской писательницы Дэфни дю Морье «Козел отпущения» (производство «Метро-Голдвин-Майер»). Гиннес играет две роли — скромного английского учителя и бесшабашного французского графа, за все грехи и проделки которого расплачиваться приходится учителю. Бэтт Дэвис исполняет роль матери графа. Натурные съемки ведутся на севере Франции, где развертывается действие фильма.

●

Последний цветной документальный фильм из серии «Люди и страны» производства студии Уолта Диснея выпущен на экраны под названием «Девушки Ама». Речь идет о японских девушках-водолазах. Фильм показывает тяжелый, опасный для жизни, неблагодарный труд крестьянских девушек с побережья, добывающих со дна моря съедобные морские водоросли, которые продаются на японских городских базарах.

ФРАНЦИЯ

Фильм французского режиссера Клода Отан-Лара «В случае несчастья», поставленный по роману Жоржа Сименона, автора бесчисленных детективов, привлекает внимание не столько своим содержанием, сколько тонкой работой режиссера и удачным подбором исполнителей. В роли пожилого влюбленного адвоката — Жан Габен. Его жену играет Эдвиж Фейер, юную «соблазнительницу» — Брижитта Бардо, а ее любовника — итальянский актер Франко Интерленги.

Брижитта Бардо в фильме «В случае несчастья»

«Девушка из Гамбурга» — так называется новый фильм французского режиссера Ива Аллегре. Содержание его вкратце таково. Французский моряк Пьер (эту роль исполняет Даниэль Желен, известный по фильму «Смерть, подкравшаяся тайком») во время войны находился в плену в Гамбурге. Немецкая девушка Мария (артистка Хильдегард Неф) каждый день тайком приносила ему папиросы. В наше время Пьер попадает в Гамбург на один день. Он разыскивает Марию.

Но все резко изменилось — и город и любимая девушка. Ночной Гамбург, его знаменитые притоны, опустившиеся люди, преступный мир, тяжелые переживания влюбленных и безысходность их любви показаны в фильме со свойственной Иву Аллегре остротой и мастерством.

●

Режиссера Алана Рене, создавшего короткометражный фильм о гитлеровских концлагерях «Ночь и туман», парижские кинокритики часто называют «надеждой № 1» французского кино. Сейчас режиссер закончил свой первый полнометражный художественный фильм, съемки которого производились во Франции и Японии. Фильм называется «Хиросима, любовь моя» (речь идет о трагедии Хиросимы и ужасах атомной войны). Сценарий написан Аланом Рене и Маргаритой Дюра.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На студии документальных фильмов режиссер И. Мразек создал документальный фильм «Мюнхен» об истории мюнхенского предательства. В картину включены чехословацкие и зарубежные архивные кинодокументы.

●

Режиссер Штефан Угер (недавно закончивший Пражский институт кинематографии) снимает фильм «Жили-были два друга», посвященный проблемам воспитания детей.

●

Цветной короткометражный фильм «Люди на воде», над которым работают режиссер Мартин Голый и оператор Вацлав Рихтер, рассказывает о жизни словацких лесорубов, живущих на берегах Дуная.

●

По сценарию Павла Когоута режиссер Вацлав Кршка ставит художественный фильм «Путь назад». Эта картина касается проблем перевоспитания молодежи, вставшей на путь преступлений.

ЮГОСЛАВИЯ

Белградская киностудия «УФУС» заканчивает съемки фильма «Госпожа министерша» по комедии Бранислава Нушича (режиссер Жорж Скригин).

●

На студии «Загреб-фильм» созданы рисованные фильмы «Ромео и Джульетта» (режиссер И. Врбанич), «Ринг» (режиссер Н. Костелац) и «Путь во вселенную» (режиссер Н. Марьянович).

Документы по истории Великого Октября

Первого июня 1918 года В. И. Ленин подписал декрет Советского правительства «Об организации и централизации архивного дела». Этим декретом было положено начало развитию государственных архивов в Советской республике. С тех пор в едином Государственном архивном фонде хранятся кадры киносъемок, фотографии и звукозаписи.

С созданием в 1934 году Центрального государственного архива кино-фото-фонодокументов (ЦГА КФФД) работу по сбору и хранению такого рода материалов проводит этот архив. Его фонды насчитывают в настоящее время свыше сорока тысяч фильмов и киножурналов, более полумиллиона фотодокументов и около сорока тысяч звукозаписей.

Хотя материалы архива часто появляются на страницах научных и популярных изданий, в журналах и газетах, все же до последнего времени не было проведено их тщательного изучения и систематизации.

Выпущенный издательством Академии наук СССР каталог «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября. 1917—1920 гг.»* является первой публикацией, знакомящей с малоизвестными кино- и фотодокументами, среди которых много уникальных. Этот совместный труд Института истории искусств Академии наук СССР и Центрального государственного архива кино-фото-фонодокументов составлен под руководством кандидата исторических наук В. П. Михайлова. Ответственные редакторы каталога—В. П. Михайлов и Н. П. Абрамов.

Каталог состоит из двух разделов: первый—кинематографические документы по истории Великого Октября и гражданской войны в СССР, второй—фотодокументы того же периода. Издание представляет большой интерес для работников музеев, издательств, библиотек, деятелей искусства и историков.

С выходом в свет каталога значительно расширяются возможности использования материалов архива. Любой музей, театр, любая киностудия, библиотека могут запросить из архива необходимые им копии фото- и кинодокументов.

Все фотографии и киносъемки в каталоге систематизированы в соответствии с основными разделами «Истории гражданской войны», издаваемой Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Книга богато иллюстрирована кадрами из фильмов и фотографиями.

Коллектив работников Центрального государственного архива кино-фото-фонодокументов готовит к изданию следующие тома каталога.

* Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября. 1917—1920 гг., изд. Академии наук СССР, М., 1958.

Монография об Игоре Савченко

«Игорь Савченко»*—очередная книга из серии «Мастера киноискусства». Она посвящена творчеству одного из талантливых советских кинорежиссеров.

Авторы М. Зак, Л. Парфенов, О. Якубович-Ясный, рассматривая этапы творческого пути режиссера, подчеркивают народность его творчества. Рисовал ли Савченко картину освободительной борьбы украинского народа в XVII веке или повествовал о жизни великого кобзаря Тараса Шевченко, изображал ли гражданскую войну на Украине или рассказывал о разгроме фашистов на крымской земле—помыслы режиссера объединялись стремлением создать образ народа и его героев.

«Начало пути—начало поисков»—так называется

* Игорь Савченко. Авторы М. Зак, Л. Парфенов, О. Якубович-Ясный, «Искусство», М., 1958.

первая глава книги, в которой рассказывается о поисках художником своего места в искусстве, о первых самостоятельных работах режиссера и, наконец, о фильме, который принес молодому Савченко известность,—о «Гармони»

О становлении творческого почерка говорится в следующей главе. В ней анализируются историко-революционные фильмы «Дума про казака Голоту» и «Всадники».

Разбирая фильм «Богдан Хмельницкий», авторы останавливают свое внимание на особенностях режиссуры Игоря Савченко, имеющих принципиальное значение в росте его мастерства,—на глубоком постижении художником правды истории, на создании образа народа и его героев, претворении средствами киноискусства национальных украинских традиций народного творчества. Это и составляет содержание третьей главы.

О путях овладения Савченко новой темой—темой патриотического единства народа в борьбе с фашизмом—рассказывается в четвёртой главе «Идет война народная». Она посвящена двум его фильмам «Иван Никулин—русский матрос» и «Третий удар».

Как произведение, подготовленное многими годами напряженных исканий, рассматривают авторы последний фильм И. А. Савченко «Тарас Шевченко».

В заключение книги приводятся слова, сказанные И. А. Савченко за день до смерти: «Только теперь я начинаю чувствовать творческую зрелость. Все сделанное до сих пор—лишь подготовка к свободному полету в новые, неизведанные дали искусства».

Киносценарии научно-популярных фильмов

В советской кинематографии за сорок лет развития возникла и обрела самостоятельность специализированная отрасль—научно-популярное кино. В ней создано большое количество фильмов, занявших почетное место в истории киноискусства. Воспитана плеяда талантливых мастеров, чьи работы, отмеченные наградами на международных фестивалях, утвердили за советским научно-популярным кино мировую славу.

В целях ознакомления широких масс читателей с наиболее удачными работами мастеров научного кино издательство «Искусство» выпустило первый сборник научно-популярных киносценариев*. В него вошли сценарии, посвященные пропаганде естественно-научных знаний.

Подготовляя книгу, редакция литературы по истории и теории кино стремилась дать представление как о многообразии тем, решаемых научном кино в рамках данного раздела (космогония, биология, геология, зоология, физика, медицина, астронавтика, сельское хозяйство), так и о различных жанрах научных фильмов.

Читатель найдет в сборнике сценарии поставленных полнометражных фильмов, отмеченные своеобразием профессиональной манеры записи. Киносценарии сборника неравноценны по своим идейно-художественным качествам. Но все они отражают период плодотворных исканий, которыми было наполнено последнее десятилетие в жизни научного кино.

В сборник включены сценарии фильмов «Вселенная» (авторы А. Сазонов, П. Клушанцев), «Тайна вещества» (автор В. Грязнов), «Солнечный камень» (авторы И. Васильков, М. Цейтлин), «Лесная быль» (автор А. Згуриди), «Во льдах океана» (автор А. Згуриди), «История одного кольца» (авторы М. Витухновский, Б. Долин), «Они видят вновь» (автор Н. Грачев), «Академик Иванов» (автор И. Васильков), «За жизнь обреченных» (автор В. Мордвинова), «Дорога к звездам» (авторы Б. Ляпунов, В. Соловьев).

В заключение дается справка о фильмах, сценарии которых включены в книгу.

Первый сборник киносценариев научно-популярных фильмов расширяет круг знаний широких читательских масс, дает ценный материал истори кам кино, помогает обмену опытом в среде кинематографистов.

---

* Киносценарии научно-популярных фильмов, «Искусство», М., 1958.

Рене Клер о киноискусстве

Читатель всегда с особым интересом относится к книгам по искусству, которые написаны художниками-практиками, в особенности если это художники крупные, имеющие за плечами многолетний опыт. В их книгах мы обычно находим трезвое, ясное ви́дение рассматриваемого предмета, умение говорить о сложных вещах легко и просто, без сухого академизма, без вычурной «научности». Все эти черты свойственны книге Рене Клера, одного из самых популярных и талантливых французских кинорежиссеров*. По форме это своеобразный сборник критических статей, написанных на протяжении почти тридцати лет. Однако книга обладает определенным внутренним единством: автор стремился не столько высказать суждения по поводу произведений, которые были предметом его критики, сколько «выработать для самого себя теорию кино или, короче говоря, уяснить свои собственные мысли».

Одна из главных проблем, анализируемых в книге,—проблема специфики кино. Первые заметки на эту тему относятся к 1923 году, когда кино только еще начинало осознавать себя как самостоятельный вид искусства. Многие высказанные тогда мысли, несмотря на большие изменения в технике кинопроизводства, которые произошли с тех пор, не потеряли своего значения и до настоящего времени.

Рене Клер много говорит о «чувстве кино», которого, по его мнению, лишены некоторые кинематографисты, поскольку они воспитаны на литературе и театре и эстетически воспринимают мир сквозь призму этих старых искусств. Этого чувства кино, говорит Клер, мы ждем от нового поколения, которое, едва раскрыв глаза, «увидит мир таким, каким он показывается киноискусством — самым органическим искусством нашего времени».

Считая отличительной особенностью киноискусства ритмически организованное движение зрительных образов, Рене Клер выступает сторонником так называемого «чистого» кино, которое представляет собой «зрительную симфонию», «музыку для глаза», развитие зрительных тем. Не удивительно, что Рене Клер резко отрицательно относится ко всякого рода переложениям и адаптациям, называя их «паразитами, которые плодятся за счет великих творений».

Выступая за естественность поведения актера на экране, Клер защищает «документальную» основу киноискусства, ясно проявившуюся, по его словам, еще в первых люмьеровских съемках. Ведь уже одно только фотографически точное вопроизведение предмета, утверждает Клер, может дать, благодаря гибкости кинематографических выразительных средств, очень многое, а именно—возможность перехода от самого предмета к его «душе», от видимого к мыслимому, от объективного к субъективному.

Много внимания уделяет Клер анализу другого направления в киноискусстве, развивавшегося из «Политого поливальщика» и ведущего через «французские примитивы», комедии Макса Линдера и Мак Сеннета к шедеврам Чарли Чаплина. Отступления от «документального» принципа кино, по мнению автора, здесь оправданы, ибо, как говорит Клер, «психологическая правда интересует нас гораздо больше, чем неправдоподобность отдельных событий».

При всей спорности мнений и неточности многих формулировок Рене Клера эта часть его книги заслуживает внимания хотя бы как отправная точка для дискуссии.

Углубленный интерес Клера к вопросам специфики кино не заслоняет от него важности проблем, связанных с положением киноискусства в обществе.

Так возникает вторая ведущая тема книги.

Неблагополучие в мире кино, слишком медленное развитие западного киноискусства Клер справедливо объясняет той всесторонней зависимостью от финансистов, в которой оказываются кинохудожники в капиталистических странах.

«За исключением советской кинопромышленности,—говорит Клер,—организация и цели которой отличаются от капиталистических стран, можно сказать, что все мировое киноискусство парализовано из-за концентрации материальных средств в руках нескольких крупных фирм, а также вследствие навязанной этими фирмами структуры производства, которая исключает свободу творчества и возможность обновления». Клер отмечает при этом, что положение кинохудожника в капиталистическом мире все ухудшается. В современной Амери-

* Рене Клер, «Размышления о киноискусстве». Перевод с французского Т. В. Ивановой, изд. «Искусство», М., 1958.

ке, говорит автор, появление нового Чаплина было бы невозможно, ибо он не смог бы проявить своих достоинств. Клер видит, что не только кино, но и радио, и телевидение, и все новые формы выражения, которые дает людям развивающаяся техника, обречены на такую же зависимость от финансовых магнатов.

Рене Клер рассматривает в своей книге также много других вопросов (звуковой и немой фильм, комедия и драма, кино и телевидение, проблема сценария и т. д.). Поскольку выводы автора опираются на анализ конкретных фильмов и творчества отдельных режиссеров, его книга вполне оправдывает свой подзаголовок «Заметки к истории киноискусства».

«Размышлениям» Рене Клера предпослана вступительная статья Сергея Юткевича, в которой оценивается творческий путь Клера и его книга. В приложении дана фильмография работ Рене Клера с 1921 по 1957 год, составленная Г. А. Авенариусом.

В редакцию журнала „Искусство кино"

Уважаемый товарищ редактор!

В отчете о заседании секции теории и критики Всесоюзной конференции работников кинематографии, помещенном в пятом номере Вашего журнала за этот год, приведены выдержки из доклада тов. Ю. Калашникова.

По изложению доклада получается, будто Ю. Калашников резко критиковал мои высказывания о первом томе «Очерков истории советского кино» (ответственным редактором которого является тов. Калашников).

В действительности тов. Калашников на заседании ни единым словом не упомянул моих высказываний об «Очерках истории советского кино» — ни в смысле положительном, ни — в отрицательном. Естественно поэтому, что в изложении моего выступления на том же заседании и выступлениях других ораторов нет даже упоминания об этих нападках тов. Калашникова, что создает наверное впечатление, будто я и другие участники заседания разделяем позицию докладчика по этому вопросу.

Я считаю необходимым довести об этом до сведения читателей журнала.

И. ВАЙСФЕЛЬД

От редакции

Ознакомившись с письмом И. Вайсфельда, редакция установила, что Ю. Калашников прочел на заседании не весь свой доклад, а передал его стенографисткам целиком. Таким образом, И. Вайсфельд (как и другие участники совещания) не имел возможности полемизировать с Ю. Калашниковым на заседании.

Настоящей справкой редакция уточняет отчет о заседании секции теории и критики Всесоюзной конференции работников кинематографии.

В КОНЦЕ 12-го НОМЕРА

На обложке первого номера нашего журнала за 1958 год был воспроизведен старый рисунок Бор. Ефимова: «Броненосец «Потемкин» в заграничном плавании». Впервые этот рисунок появился в «Известиях» в 1926 году, когда революционный шедевр советского киноискусства с неслыханным успехом прошел по экранам всего мира.

И вот снова классический советский фильм одержал громкую победу. На Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе состоялся опрос историков кино и киноведов двадцати шести стран о том, какие фильмы они считают лучшими фильмами всех времен. Первое место занял «Броненосец «Потемкин». Среди других фильмов — победителей этого всемирного конкурса —«Мать» Всеволода Пудовкина и «Земля» Александра Довженко.

Мы с гордостью думаем о великих традициях нашего социалистического киноискусства, нашедших воплощение в этих прославленных фильмах. Они звали к переустройству жизни на земле, внушали ненависть к темным силам прошлого. Революционная страсть художника родила их великолепную художественную форму, поразившую весь мир своей поэтической новизной.

Несомненно, связь с жизнью народа нашла то или иное выражение во всех наших лучших фильмах последнего времени, таких, как «Летят журавли», «Высота», «Коммунист», «Дом, в котором я живу», «Тихий Дон», «Рассказы о Ленине», экранизация «Хождения по мукам», «Рита». Мы вправе сказать — все лучшее, что есть в этих фильмах, идет от главнейших традиций советского искусства, от того широкого исторического мышления, которым отмечены его шедевры, от лучшей в мире, самой правдивой и самой взыскательной советской художественной школы. Это — победы социалистического реализма.

Мы с гордостью и радостью встретили фильм Александра Довженко «Поэма о море», в котором живут, действуют, ведут активнейшую борьбу за коммунизм главные принципы советского киноискусства — народность, партийность. Эти принципы выражают мировоззрение художника советского народа, это его первородные, определяющие, главные черты.

В преддверии нового года, оглядываясь на год минувший, мы видим явную и бесспорную связь художественных достижений последнего времени с коренными традициями социалистического искусства и литературы. Отбрасывая прочь рецепты всякого рода ревизионистов, рекомендующих нашему искусству отказаться от социалистического реализма, советские художники видят источник своей силы и вдохновения в жизнеутверждающих идеях, завещанных Горьким, Маяковским, нашедших талантливое воплощение в лучших образцах нашего молодого революционного искусства. Только эти принципы — принципы социалистического реализма — приносили и приносят неоспоримые победы нашим художникам. Ревизия основ социалистического мировоззрения в искусстве, отказ от высоких традиций советской художественной культуры никому еще не приносили и не могут принести успеха.

Мы ждем от нового года крупных событий, главным из которых будет внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза. Съезд рассмотрит и утвердит семилетний план созидательных работ советского народа.

Каждый советский кинематографист думает сейчас о том, как вооружить свое искусство к предстоящему семилетию, как умножить его силы, чтобы на новом высоком гребне истории наша кинематография справилась с задачами, поставленными перед ней народом.

Подойти к этим новым задачам с должной серьезностью нам поможет внимательное изучение приобретенного опыта. Мы знаем, когда наша кинематография одерживает победы, и знаем, где начинаются «опасные зоны». Мы знаем, что художник терпит поражение, когда его связь с современностью становится чисто внешней, формальной.

В этом году на экранах появилось несколько фильмов, в которых современными были только некоторые внешние признаки быта, какие-то диалоги,

какие-то детали повседневности, а по сути своей это были фильмы вне времени, вне среды, вне интересов и волнений людей нашей страны. Это были фильмы мещанские. Их авторы ставили перед собой одну-единственную карликовую задачу — привлечь на полтора часа внимание зрителей какими-нибудь анекдотическими положениями, развлечь его двумя-тремя немудреными песенками, несколькими трюками — лишь бы зритель не очень скучал и не очень бранил авторов. Мы помним несколько таких комедий — в них снимались прекрасные актеры, диалоги писали опытные юмористы, и все-таки это были ничтожные, неинтересные, никому не нужные фильмы. Мы помним несколько таких кинодетективов — они эксплуатировали успех литературных первоисточников и были далеки от каких бы то ни было нравственных, интеллектуальных, эстетических задач. Мы помним несколько так называемых «бытовых» фильмов о семейных неурядицах — такие фильмы пытались «задеть душу» зрителя тем, что обращались к его человеческой отзывчивости, но ничего, кроме сентиментальных воздыханий, зрителю не несли.

Печально то, что такие фильмы фигурируют в различных отчетах студий под рубрикой «современные фильмы». На самом деле в них нет ничего, что свидетельствовало бы о желании авторов принять участие в великой идеологической борьбе нашего времени, борьбе социализма против капитализма, а ведь только такое участие и дает художнику право называться сыном своего времени!

«Современность без современности» — вот сущность этих фильмов, никому не приносящих радости. Нельзя говорить о людях современности, не заняв активной позиции в лагере борцов за социализм, за коммунизм.

И кинокомедия, и приключенческий фильм, и фильм на бытовую тему предоставляют драматургу, режиссеру, актеру прекрасную возможность говорить со зрителем о большом и важном, остром и значительном, позволяют касаться самых существенных явлений современности — если художник ставит перед собой такую задачу. В противном случае он рискует оказаться в болоте мещанского безразличия ко всему, что волнует его народ.

Наша партия внимательно следит за тем, чтобы художественные вкусы народа воспитывались на лучших образцах искусства. Для этого в нашей стране широко распространяются и пропагандируются произведения художественной классики, лучшие образцы народного творчества, шедевры современного советского и зарубежного искусства. Потрафлять вульгарным, примитивным вкусам — удел ремесленников от искусства. С таким «ремеслом» наша художественная общественность ведет решительную борьбу, и компромиссы тут невозможны.

Поэтому, заметим кстати, наших кинематографистов и зрителей все больше интересуют вопросы закупки и проката зарубежных фильмов. Недавно в нашу редакцию пришло письмо зрительницы З. Головачевой из Ташкента. Она дает высокую оценку ряду зарубежных фильмов, вышедших на советские экраны, но вполне справедливо замечает: «Я думаю, что прокатные организации должны широко знакомить нас, советских зрителей, с лучшими образцами зарубежной кинематографии, с творчеством ее великих мастеров. Однако нужно отказаться от покупки слабых, плохих, а то и пошлых фильмов, которые время от времени появляются на советском экране и пропагандируют вульгарные мещанские вкусы». Тов. З. Головачева права. Ни «коммерческие», ни какие-либо другие соображения не могут оправдать выпуск на наши экраны пошлого фильма, откуда бы он ни появился.

Горячо обсуждают советские зрители проблемы нашей кинематографии, необыкновенно заинтересованно откликаясь на ее успехи и неудачи. Особенно живой отклик зрителей вызывают фильмы, посвященные делам и людям наших дней. Зрители горячо спорят об их достоинствах и недостатках. Эти споры находят отражение на страницах нашего журнала.

Такие споры вызвал, например, фильм И. Хейфица и Ю. Германа «Дорогой мой человек». Почти все зрители отмечают талантливость фильма во всем, что касается обрисовки характеров героев, воссоздания правдивой жизненной атмосферы, поисков художественной детали, — и это, конечно, верно. В самом деле, фильм и правдив, и интересен, и обаятелен в своих фрагментах, эпизодах, деталях. Но ему не хватает того, что можно назвать идейно-художественной концепцией. От таких крупных мастеров, как И. Хейфиц и Ю. Герман, мы вправе ждать не только частных достижений, но и решительной победы на главном направлении нашего искусства — в создании типических образов современников. Они назвали свой фильм «кинороманом». Но роман тем и отличается от рассказа, новеллы и т. д., что дает цельную, широкую, обобщенную картину действительности.

Такую картину и должны создать И. Хейфиц и Ю. Герман в будущем своем фильме, который явится продолжением или завершением истории их героя Владимира Устименко.

От правдивых частностей, деталей к правдивым обобщениям — этим путем, бесспорно, пойдут многие мастера нашего киноискусства, занимающиеся подчас этюдами, эскизами в разработке современных тем. Такой «этюдный период» необходим в биографии художника, поднимающего новые, целинные пласты жизни.

Мы полагаем, что именно в «периоде этюдов» пребывает сейчас талантливый режиссер К. Воинов, поставивший фильм «Трое вышли из леса» по сценарию И. Ольшанского и Н. Рудневой. Этот фильм оживленно обсуждается в печати, особенно в областных газетах. Большинство рецензентов справедливо отмечают, что фильм заинтересовал зрителей своей этической темой, темой духовной чистоты советского человека. Именно эта тема и связанная с ней драматическая коллизия наиболее интересно разработаны в фильме. Но рядом мы видим не связанные с основной темой фильма, вовсе не обязательные, а потому неживые эпизоды любовного романа.

Эти эпизоды не помогают, а мешают разработке основной темы фильма. Авторы, может быть, не надеялись на то, что взятая ими основная нравственная тема будет достаточно интересна для зрителей,и «разбавили» ее любовной темой, прозвучавшей фальшиво,потому что она оказалась здесь «довеском».

И этому фильму не хватает цельности, завершенности, то есть того, без чего не может быть обобщающей картины действительности. Да и в разработке основной темы — доверия к человеку — авторы сценария иногда прибегают к чисто механическим приемам: случайно падает тень подозрения то на одного, то на другого персонажа, случайно следователю удается установить истину. Такая мера «случайностей» в жизни человека не дает верного представления о характере взаимоотношений в нашем обществе. Конечно, здесь сказались недостатки мастерства молодых драматургов.

«Этюдность» характерна для ряда других кинопроизведений последнего времени — для фильма Лятифа Файзиева «По путевке Ленина», для картины Лятифа Сафарова «Под знойным небом».

Глядя эти картины, мы радуемся уверенности, силе молодых талантливых режиссеров в разработке того или иного эпизода и ощущаем все тот же знакомый недостаток — незавершенность в воплощении художественного целого.

Зрелость мировоззрения, рост мастерства приведут режиссуру «второго поколения» к умению создавать цельную картину действительности.

Обсуждение фильмов, посвященных людям наших дней, будет продолжаться в связи с появлением новых и новых работ, посвященных современности. Необходимо, в частности, обсудить новые работы документалистов — начало такому обсуждению положено статьей И. Копалина «Короткий метраж», помещенной в девятом номере журнала.

Нам хотелось бы также призвать практиков и теоретиков киноискусства к тому, чтобы они высказались на страницах журнала по вопросам специфики кино, по вопросам национального характера киноискусства.

Было бы интересно рассмотреть практику, скажем, Киевской студии в связи с бытующим среди ее работников ошибочным убеждением, что театральность — обязательное свойство украинского национального киноискусства.

Центральный Комитет нашей партии постоянно проявляет заботу о том, чтобы в среде работников искусств была создана обстановка, благоприятствующая товарищеским дискуссиям. Взыскательная,строгая и в то же время доброжелательная критика одинаково необходима и опытнейшим мастерам и художникам-дебютантам.

Без таких дискуссий, без взаимной критики нельзя было бы сплотить ни один творческий коллектив. А ведь вся наша советская кинематография представляет собой в сущности единый коллектив, решающий общие задачи. В этом суть нашего киноискусства, залог его вечной молодости.

Счастье советского кинематографиста в том, что он всегда является объектом доброжелательного внимания со стороны большого и сильного коллектива. Его помощь, выражающаяся то в теплом одобрении, то в правдивом, хоть и горьком, замечании, поможет каждому талантливому кинематографисту справиться с задачами, поставленными перед ним требовательной современностью.

А задачи эти — громадны. Наступающий новый год широко раздвинет наши горизонты — XXI съезд партии поведет нас на штурм высоких вершин, откуда виден коммунизм во всей его земной реальности.

Под знаменем славной ленинской партии мы уверенно пойдем к этим новым горизонтам, к коммунизму.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Поэма о море», 12 ч., широкоэкранный, цветной.

Автор фильма А. Довженко; режиссер-постановщик Юлия Солнцева; главный оператор Г. Егиазаров; режиссер Г. Пчелкин; художники А. Борисов, И. Пластинкин; композитор Г. Попов; звукооператор В. Лагутин; комбинированные съемки: оператор И. Фелицин, художник Н. Звонарев.

Роли исполняют: генерал Федорченко — Б. Ливанов; Зарудный — Б. Андреев; Аристархов — М. Царев; писатель — М. Романов; Катерина — З. Кириенко; кобзарь — И. Козловский; Голик — Л. Тарабаринов; Максим Тарасович Федорченко — Г. Ковров; Антонина — М. Виталь; Иван Кравчина — Е. Бондаренко; Мария Кравчина — В. Владимирова; Греков — Е. Агуров; Олеся — Н. Наум; Валя — А. Кончакова; Иван Гуренко — Л. Пархоменко; Шиян — Е. Гуров; Корж — К. Маринченко; Басанский — В. Витрищак; Алчевский — Ф. Трегуб.

В эпизодах: Ю. Тимошенко, П. Нятко, С. Бобров, С. Бубнов, Н. Бугай, В. Губенко, Л. Кадров, Л. Калюжная, М. Ковалева, А. Кротова, О. Петренко, Г. Плужник, Н. Сазонова, А. Тимонтаев, Саша Соколов, Юра Чучунов.

«Над Тиссой», 8 ч., цветной. По повести А. Авдеенко.

Сценарий А. Авдеенко; режиссер-постановщик Д. Васильев; оператор Н. Большаков; художник А. Фрейдин; композитор Л. Шварц; текст песен М. Светлова; звукооператор В. Шарун; комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник С. Зябликов.

В ролях: Смолярчук — А. Кочетков; Терезия — Т. Конюхова; Мария Васильевна — Н. Никитина; Шапошников — А. Гончаров; генерал — А. Хвыля; Зубавин—Д. Дубов; Волошенко — Л. Чубаров; Степанов — В. Соломатин; Белограй — В. Гусев; Кларк — В. Зубков; Дзюба — С. Каюков; Скибан — Н. Крючков; Граб — К. Старостин.

В эпизодах: Г. Фролова, В. Чаева, Магда Зизда, А. Гречаный, Г. Рождественский.

●

«Трудное счастье», 11 ч., цветной.

Сценарий Юрия Нагибина; режиссер-постановщик Александр Столпер; главный оператор А. Харитонов; художник А. Пархоменко; композитор Николай Крюков; текст песен М. Матусовского; режиссер В. Азаров; оператор А. Петрицкий; звукооператор Л. Булгаков.

В ролях: Николай Нагорный — М. Козаков, в детстве — Валерий Ашуров; Гвозденко — В. Авдюшко; Агафон — Е. Леонов; Катя — Н. Головина; бабушка — В. Анджапаридзе; Мария — А. Гунченко; Лукьян — Н. Луценко; Петя — Р. Муратов; рыжий парень — О. Ефремов; Тимоша— Н. Кондратьев; Никита—Н. Сморчков; девушка — В. Радунская; Овсей Ермолин — Н. Сергеев; Туляковский — Н. Бубнов; Баро Широ — В. Полицеймако; нарядный цыган — С. Шишков; Родион — А. Кочетков; Пронька — П. Шальнов; Крамарь — Э. Сергеев; Зябликов — В. Яковлев.

В эпизодах: Н. Баранчук, Н. Гладков, Я. Козибеев, В. Киселев, О. Петрова, Н. Сличенко, Л. Шишкова, Н. Шишков.

●

«По ту сторону», 10 ч., цветной. По мотивам одноименного романа Виктора Кина.

Сценарий А. Симукова, Ц. Кин; постановка Федора Филиппова; оператор Л. Крайненков; художник Е. Черняев; режиссеры: Е. Зильберштейн, И. Мутанов; звукооператор А. Павлов; композитор А. Пахмутова; текст песен Л. Ошанина: комбинированные съемки; оператор Б. Хренников, художник Ф. Красный.

В ролях: Матвеев — В. Сафонов; Безайс—Ю. Пузырев; Варя — Л. Касаткина; Лиза— Е. Муратова; доктор — Г. Белов; Жуканов—С. Калинин; Никола— В. Емельянов; Майба — С. Филиппов; солдат — Е. Шутов; мать Вари — Л. Студнева.

В эпизодах: В. Алтайская, В. Борискин, В. Вишнякова, Л. Хованская, В. Захарченко, Б. Трофимов, В. Куценко, Е. Перфилова, Леня Глушаев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Андрейка», 9 ч., цветной.

Автор сценария Александр Попов; режиссер-постановщик Николай Лебедев; главный оператор Семен Иванов; художник А. Федотов; режиссер Е. Немченко; оператор В. Фомин; композитор В. Маклаков; текст песен Н. Глейзарова; звукооператор Л. Вальтер; комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг, художник В. Улитко.

В ролях: Решетин— Н. Тимофеев; Анна—Л. Гриценко; Рублев — А. Лариков; Андрейка — Боря Васильев; Васька — Коля Мельников; Еленка — Таня Хоришко; Ильюшка — Саша Виноградов; Звонков — К. Лавров; Максимов — А. Мазаев; доктор — В. Чекмарев; матрос-анархист — Г. Малышев.

В эпизодах: А. Шейн, Л. Любашевский, В. Васильев, Н. Гаврилов, В. Горохов, А. Коротюков, Н. Кудрявцева, А. Трусов, Л. Малиновская, Е. Уварова, О. Порудолинская.

●

«Тамбу-ламбу», 3 ч. По мотивам рассказа Г. Карпенко.

Сценарий В. Бычкова, Ю. Принцева; постановка В. Бычкова; операторы: В. Железняков, О. Лучинин; художник Л. Платов; композитор А. Маневич; звукооператор Н. Косарев.

Роли исполняют: Митька—Саша Трусов; Вовка — Витя Перевалов; кассир цирка — К. Адашевский.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Голубой горизонт», 7 ч.

Автор сценария Н. Ланкаускас; режиссер-постановщик В. Микалаускас; оператор А. Моцкус; режиссер Н. Бернотас; художник А. Жебрюнас; композитор Е. Бальсис; звукооператор П. Липейка.

Фильм дублирован на Московской киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа

М., Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Витукас — И. Суткус (дублирует Толя Гаврилов); Саулюс — В. Лопас (М. Корабельникова); Винцукас — В. Буйзис (Андрюша Чиликин); Зигмас — Р. Лиетувайтис (Володя Алексеенко); Тибурциус — Е. Аукштикальнис (Я. Янакиев); Пампикас—Н. Бернотас (К. Тыртов); Пампикене — Л. Масюлевичуте (Н. Гицерот); мать Витукаса — Б. Курмите (А. Волгина).

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Молчаливая тайга», 8 ч.

Производство Чаньчуньской студии художественных фильмов, Китайская Народная Республика.

Автор сценария Чжао Мин; режиссер Чжу Вэнь-шунь; оператор Бао Цзэ; художник Ван Гуй-чжи; композитор Цюань Жу-фэн.

Фильм дублирован на Московской киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа И. Шмелев.

Роли исполняют: Фен Гуан-фа, разведчик — Ван Синь-ган (дублирует В. Рождественский); Чжан, начальник отдела—Ван Цзинфан (Г. Абрикосов); Ли Вэньин, шпионка — Бай Мэй (Я. Жеймо); Сунь Вэй-лянь, «Ульям» — Пу Кэ (В. Соловьев); Го Чжи-цюань, старик—Гао Пин (М. Глузский); Бердслей—Че Сюай (В. Адлеров); офицер — Ли Я-линь (В. Трошин).

●

«Мудрый козленок», 1 ч., цветной (китайская народная сказка).

Производство Шанхайской киностудии, Китайская Народная Республика.

Сценарий Цзинь Си; режиссер Вань Чао-ли; художник Чэнь Цзэн-фу; композитор Ли Цзинхуэй; оператор Чжао Кэ-цзюнь.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

«Зазнавшийся генерал», 3 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии, Китайская Народная Республика.

Сценарий Хуа Цзюньу; режиссер Тэ Вэй; главный художник Цянь Цзя-цзюнь; композитор Чэнь Гэ-синь; операторы: Чэнь Чжэнь-сян, Гэ Фан-сюн; комбинированные съемки Люй Цзин-тан.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Сказка о добром Кэли, прекрасной Мэймэй и мудром старце», 3 ч., цветной. По мотивам предания народности яо.

Производство Шанхайской киностудии, Китайская Народная Республика

Сценарий Ма Го-лян; режиссер Сюй Бинчжэнь; художники: Вань Чао-чэнь; Ван Чанчэн; композитор У Инцзюй; операторы: Чжан Чао-цюнь, Чжао Кэцзюнь.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Красный цветок», 1 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии, Китайская Народная Республика.

Сценарий Ли Сюн; режиссер Вань Лай-мин; художник Шан Ши-шунь; композитор У Ин-цзюй; операторы Гэ Фан-сюн, Люй Цзинь-тан.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

«След в ночи», 9 ч.

Производство киностудии «Прогресс», ДЕФА-фильм, ГДР.

Авторы сценария: Герхард Нойманн, Гюнтер Райш; режиссер Гюнтер Райш; оператор Вальтер Федмер; художник Ганс Поппе; композитор Гельмут Нир; звукооператор Бернд Гервин.

Фильм дублирован на Московской киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют: Улли—Ульрих Тайн (дублирует А. Игнатьев); Сабина — Ева-Мария Хаген (В. Караваева); Эшка — Герман Киснер (Л. Шерман); человек в кожаной куртке — Раймунд Шельхер (К. Тыртов); Траудель — Анна-Катрин Бюргер (Н. Румянцева); первый пограничник Ханно — Уве-Йенс Папе (Н. Ярочкин); второй пограничник — Дитер Перльвитц (В. Гостинский); Грабберт — Фридрих Гнасс (А. Тутышкин); Леманн — Курт Дункельманн (Г. Шпигель); Фрид Леманн — Хела Груэль (А. Маркова); доктор Майзель — Ганс-Петер Минетти (О. Голубицкий); Бетман — Курт Ракельманн (П. Любешкин); молодой шпион—Хорст Кубе (Б. Кордунов); пожилой шпион—Герберт Керб (А. Кельберер).

●

«Тихая квартира», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Арманд Санто, Михай Сечени; режиссер Фридеш Бан; оператор Иштван Эйбен; художник Иштван Башти; композитор Сабольч Феньеш; звукооператор Михай Леман.

Фильм дублирован на Московской киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

Роли исполняют: Тот, кто получил квартиру — Ференц Зенте (дублирует Б. Кордунов); Тот, кто тоже получил квартиру — Эржи Галамбош (С. Холина); Тот, кто рад этому — Ласло Унгвари (Я. Янакиев); Тот, кто не очень рад этому — Ирен Пшота (В. Чаева); Тот, кто совсем не рад этому — Иштван Эгри (Я. Беленький); Те, кто ничего не могут поделать — Эржи Кемювеш (Е. Егорова); Шандор Пети (А. Кельберер).

●

«Злой ежик», 1 ч., цветной. По одноименной басне Марчела Бреслашу.

Производство кинстудии «Бухарест», Румыния.

Режиссер Ион Попеску-Гопо; музыка композиторов Флорика и Флорин Димитриу; художник Паскал Рэдулеску; оператор Рад Кодряну.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор Б. Фильчиков.

●

«Голубой лисенок», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, г. Лодзь, Польша.

Сценарий Эдварда Мусяловича; режиссер Вацлав Вайзер; художники Л. Маршалэк и В. Кондек; музыка Гжегожа Сельского; оператор Здислав Познанский.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков

●

«Маленький человек», 9 ч.

Производство «Вардар-фильм», Югославия.

Авторы сценария: М. Джурджевич, Ж. Чукулич, А. Радишич, С. Маричич, Й. Новак; режиссер Ж. Чукулич; оператор Й. Новак; художник М. Денич; композитор И. Тийардович; звукооператор Д. Гойкович.

Фильм дублирован на Московской киностудии имени М. Горького. Ре-

жиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Э. Рубен, М. Ступица, Р. Маркович, М. Викторович, И. Джувалековский, Б. Плеша.

Роли дублируют: М. Корабельникова, Н. Никитина, З. Земнухова, Б. Кордунов, В. Сушкевич, В. Балашов.

●

«Желтая ворона», 8 ч., цветной.

Производство «Кабуки-За», Япония.

Сценарий Кэнносукэ Татэока, Кейзи Хасэбэ; режиссер Хэйносукэ Госио; оператор Гию Миязима; композитор Ясуси Акутагава.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В главных ролях: Тикагэ Авасима, Юносукэ Ито, Кичупо Танака, Иосико Куга, Юкицугу Сидара, Зюн Татара, Тиоко Иида.

Роли дублировали: Киноси, сын — Толя Лебедев; Итиро, отец — Н. Кузьмин, Матико, мать — Э. Переверзева; Юкико, соседка — М. Блинова; Харуко, ее дочь — Лариса Бурдина; Ясуко, учительница — З. Александрова.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На VI чемпионате мира по футболу», 3 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы М. Ошурков, В. Киселев; автор дикторского текста Л. Малюгин.

●

«Австрийские гости», 2 ч., цветной.

Режиссер З. Фомина; операторы А. Зенякин, Е. Яцун; автор дикторского текста Л. Розинов-Леров.

О пребывании в СССР правительственной делегации Австрийской республики.

●

«Праздник мужества», 4 ч., цветной.

Режиссер М. Слуцкий; главные операторы Е. Лозовский, М. Ошурков; автор дикторского текста Ю. Трифонов; консультанты: генерал-лейтенант Т. Куцевалов, полковник Л. Чистый.

О праздновании Дня Воздушного Флота СССР в Тушино.

●

«Братская дружба», 2 ч., цветной.

Режиссер И. Венжер; операторы Д. Каспий, Л. Максимов; автор дикторского текста А. Марьямов.

О пребывании К. Е. Ворошилова в Польской Народной Республике.

●

«Парламентарии Камбоджи в Советском Союзе», 3 ч.

Режиссер Е. Залкинд; операторы А. Листвин, П. Опрышко, М. Попова; автор дикторского текста В. Горохов.

●

«Пребывание исландской парламентской делегации в СССР», 4 ч.

Режиссер О. Кутузова; операторы С. Гусев, Н. Соловьев, Е. Федяев; автор дикторского текста Г. Волчек

●

«Города меняют облик», 2 ч.

Режиссер Л. Махнач; операторы А. Щекутьев, Б. Макасеев, К. Ряшенцев, Л. Панкин, Г. Монгловская; авторы сценария А. Колбановский, Д. Ходжаев; автор дикторского текста А. Колбановский.

●

«Студенты», 2 ч.

Режиссер Л. Данилов; операторы А. Савин, О. Сугинт; автор сценария Б. Добродеев.

●

«Среди друзей», 3 ч.

Режиссеры Н. Белогородский, И. Генина; операторы Г. Земцов, А. Истомин, С. Стоянов; автор сценария В. Горохов.

О болгарской молодежи, приехавшей на работу в Советский Союз.

«Национальные дни СССР на Всемирной выставке в Брюсселе», 2 ч., цветной.

Режиссер З. Тузова; операторы И. Бессарабов, Ю. Монгловский; автор дикторского текста С. Зенин.

●

«Гости из Дамаска», 4 ч.

Режиссер С. Пумпянская; операторы И. Панов, Е. Федяев; авторы дикторского текста Ю. Смирнитский, Н. Симоненко.

О пребывании в Советском Союзе делегации мусульманских религиозных деятелей Сирийского района ОАР.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Праздник танца», 2 ч.

Режиссер М. Посельский, операторы Я. Целис, Л. Гайгалс, В. Гайлис, Г. Индриксон, А. Лицис, Р. Урбасте; автор дикторского текста С. Нагорный.

Праздник танца в Риге, в котором приняли участие артисты ряда союзных республик.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«У берегов Африки», 2 ч., цветной.

Режиссеры-операторы В. Гулин, Р. Шевалье; автор сценария Н. Заприводин; автор дикторского текста В. Самойлов.

О рейсе рыботраулера «Казань» в воды Южной Атлантики в поисках нового рыбопромыслового района.

●

«Страницы славы боевой», 1 ч., цветной.

Режиссер В. Соломоник; оператор А. Рейзентул; автор сценария И. Склют.

О памятниках и памятных местах г. Смоленска и Смоленской области, запечатлевших боевую славу русского народа.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На Волге широкой», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Д. Дальский, оператор Н. Степанов.

О пуске в строй Волжской гидроэлектростанции имени В. И. Ленина.

●

«Композитор Палантай», 1 ч.

Режиссер В. Каштелян; оператор Г. Амиров; автор сценария С. Николаев.

О первом марийском композиторе и основателе марийской музыкальной культуры И. С. Палантае.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Для сельского покупателя», 1 ч.

Режиссер М. Плоскин; оператор Б. Маневич; автор сценария И. Ростроста.

СЕВЕРОКАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Тырныауз», 2 ч.

Режиссер А. Чубаров; оператор П. Финкельберг; автор сценария В. Коваленко.

О молодом городе горняков — Тырныаузе, расположенном в горах Кабардино-Балкарской АССР.

НИЖНЕВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Заволжская житница», 1 ч.

Режиссер А. Сергеев; оператор Д. Ибрагимов; автор сценария И. Тобольский.

●

«Всегда в строю», 1 ч.

Режиссер В. Тюхменев; оператор Б. Циперман; автор сценария М. Тобольский; консультант И. Варенников.

О работе ДОСААФ.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ за 1958 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ, ПУБЛИЦИСТИКА

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

СЦЕНАРИИ, ЛИБРЕТТО, ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

КРИТИКА, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

ПУБЛИКАЦИИ

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВЕ

ЗА РУБЕЖОМ

Обложка С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К-5-54-00

А 10714. Сдано в производство 16/X 1958 г. Подписано к печати 29/XI 1958 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3).
Учетно-издательских листов 17,3. Тираж 19000 экз. Зак. № 572.

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза. Москва К-1, Трехпрудный пер., 9

Слева — кадр из фильма «Русский фарфор». Операторы А. Дубинский и В. Преображенский.

Внизу — кадры из фильма «Весенний дождь». Операторы А. Альварес и А. Рыбин

В 1958 году операторский факультет ВГИКа закончили 28 человек.

О творчестве молодых операторов см. статью Евг. Андриканиса (стр. 120 этого номера журнала).